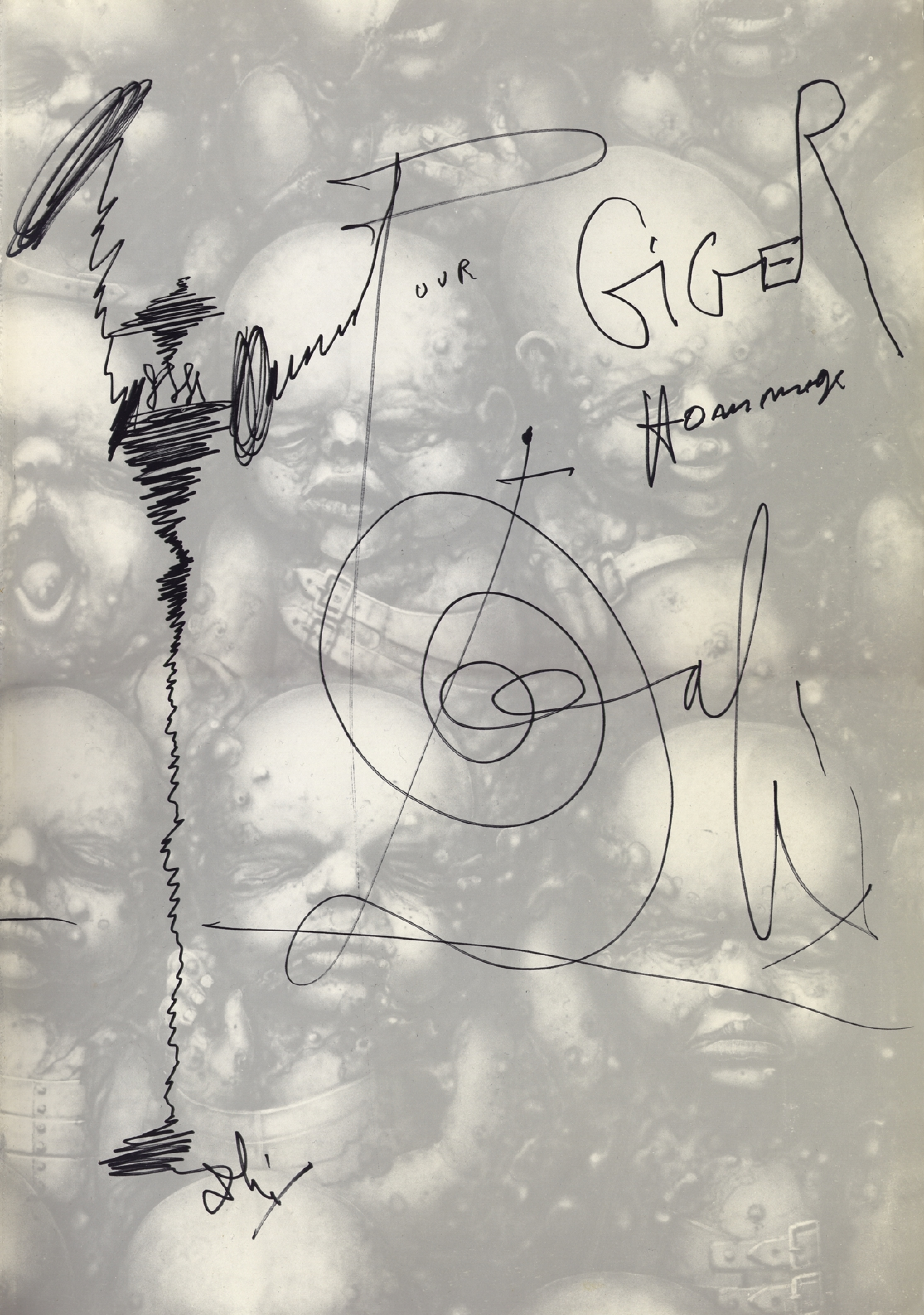

H. R. Giger's
Necronomicon





Pour Giger
Hommage
Dali
Dali



Foto: Katharina Vonow, Zürich 1976

Für Li,
meine Eltern
und alle meine
Freundinnen und Freunde

3.Neuauflage 1984

AG für Verlags-Unternehmungen, CH-8036 Zürich

Buchgestaltung:
Giger, Hagenbach & Tschopp
Rückseite Umschlag:
«Bahomet 77» von H.R.G. und Robert Christoph
Foto: Peter Horner
Farbaufnahmen: Roland Gretler, Zürich
Gesamtherstellung:
Druck-Zentrum Tages-Anzeiger, Zürich
Printed in Switzerland
ISBN 3-85591-019-7

H. R. Giger's Necronomicon

Das Necronomicon
ist eines der geheimnisvollsten Zauberbücher,
das nur in wenigen, unvollständig erhaltenen Exemplaren
an unzugänglichen Orten aufbewahrt wird
und in falschen Händen verheerende Folgen haben kann.
Es wurde vom legendären verrückten
Abdul Alhazred niedergeschrieben.
Es soll von Dingen und Ereignissen berichten,
die sich in grauer Vorzeit ereigneten,
und Abbildungen enthalten von unheimlichen Lebewesen,
die in der Tiefe der Erde und der Meere lauern,
um eines Tages die Menschheit zu vernichten
und um schliesslich die Weltherrschaft anzutreten.
Necronomicon bedeutet frei übersetzt
die Arten oder Masken des Todes, eine Art Museum
der wunderbarsten Abscheulichkeiten und Perversionen.
Der bekannte Schriftsteller H.P. Lovecraft war der erste,
der in seiner «Cthulhu»-Mythologie von diesem Werk berichtet.
Viele andere Science-Fiction- und Fantasy-Autoren
haben dieses Werk immer wieder zitiert,
doch ist es erst jetzt in
Giger's Necronomicon
zur Realität geworden!

Edition C
Zürich

Biographie

In den folgenden Sätzen möchte ich versuchen, verschiedene Erinnerungen aus meiner Kindheit aufzuzeichnen, um so dem Leser zu helfen, mit einer Symbolwelt vertraut zu werden, die vielen manchmal fremd ist.

Es ist mir aufgefallen, dass immer, wenn ich mich mit dem Unterbewussten beschäftige, die gleichen Formelemente auftauchen, die ich, oberflächlich gesehen, rein formal verwende, die aber durch ihr häufiges Auftauchen Grund zum Suchen in fast vergessenen, anscheinend unwichtigen, weit zurückliegenden Ereignissen geben.

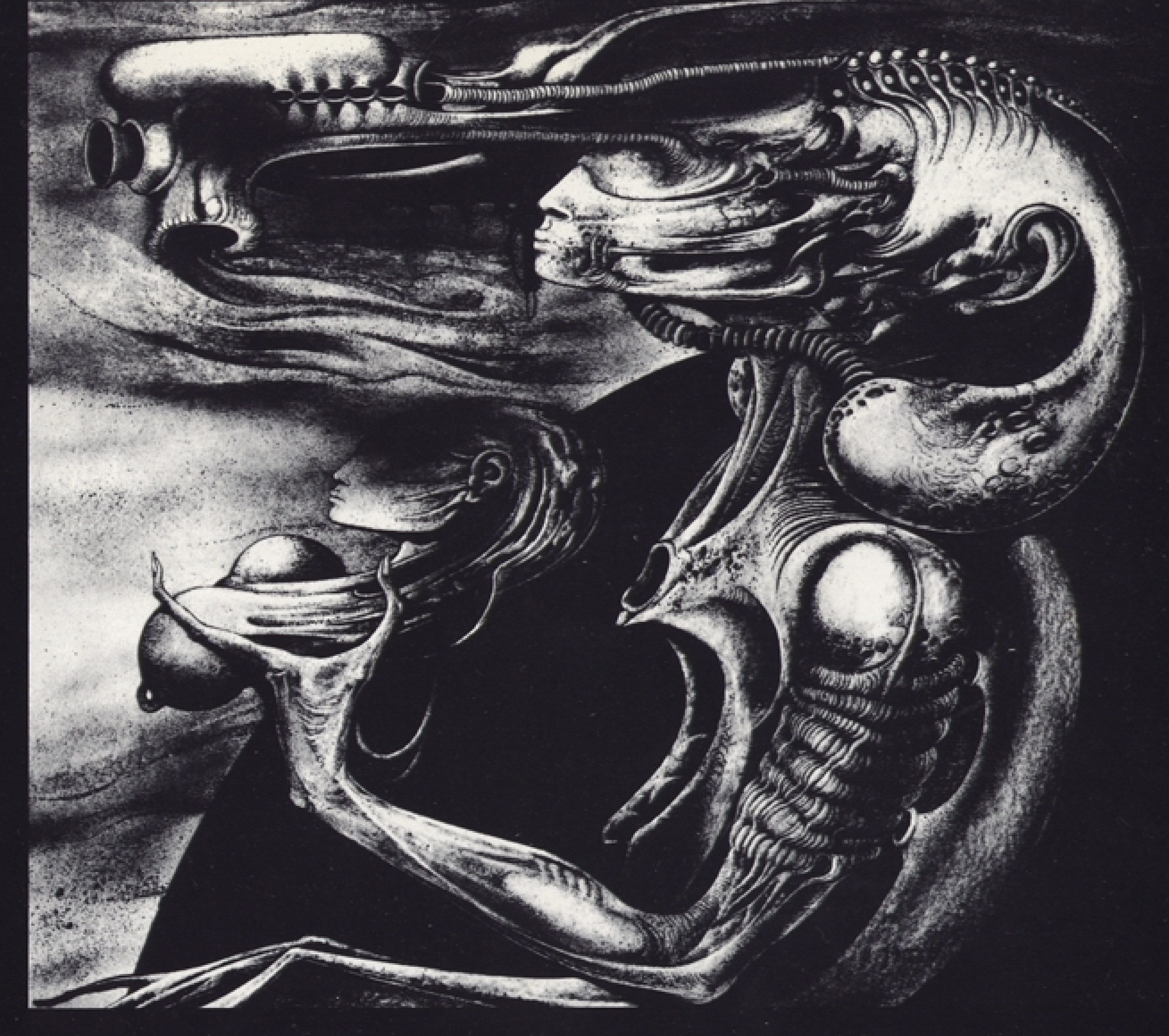
Ich wurde am 5. Februar 1940 im Zeichen des Wassermanns in Chur geboren. Mein Vater besass die Steinbockapotheke. Über dem elterlichen Geschäft befand sich die grosse, düstere Mietwohnung, die mit dem Hausflur und der Apotheke zu meinem beliebtesten Spielplatz wurde. Iris, meine Schwester, gab sich kaum mit mir ab, da sie 6 Jahre älter war und höchstens auf Befehl der Eltern mit mir spielte.

So wuchs ich wohlbehütet und fast als Einzelkind heran. In der Schule war ich mittelmässig bis schlecht und verdarb somit den guten Ruf, den meine Schwester als ausgezeichnete Schülerin der Familie zuerst verlieh. Mein Vater wollte natürlich, dass ich einmal die Apotheke übernähme, überzeugte sich aber dann anhand meiner Lateinnoten, dass daraus wohl nichts werden sollte.

Meine Eltern waren trotzdem sehr lieb, schlugen mich nie und liessen mir ziemlich viel Freiheit. So konnte ich ungestört meinen Hobbys nachgehen. Einige möchte ich hier kurz aufzeichnen.

Meine erste Begegnung mit dem Phantastischen fand 1944 statt. Wie immer weilte ich während des Winters mit meiner Schwester und meiner Mutter in einem Ferienhaus in Foppa in Graubünden, um meine ersten Skiversuche zu machen.

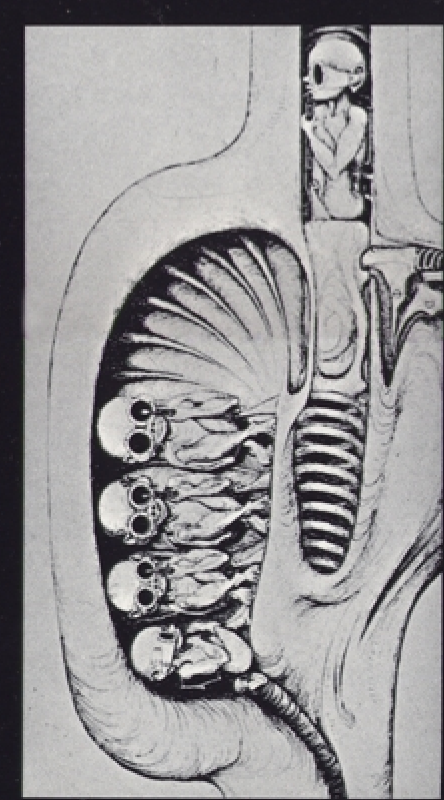
Der Sessellift war damals noch nicht gebaut, und man traf nur wenige Touristen. Die einzige Abwechslung boten amerikanische Soldaten, die zur Erholung in die Schweiz geschickt wurden und selbstmörderische Versuche im Skilaufen unternahmen. Sie besuchten uns oft in unserem Ferienhaus, um sich zu erwärmen und um sich ihre verrenkten Knöchel zu pflegen, und beschenkten uns Kinder mit allen Sorten von Kaugummi, zeigten uns amerikanische Zeitschriften, vor allem das LIFE. In einer Ausgabe entdeckte ich Fotos, die mich sofort faszinierten. Es müssen Aufnahmen aus Cocteaus Film «La Belle et la Bête» gewesen sein. Ich erinnere mich noch gut an den langen Korridor mit den Armen, die die Leuchter hielten, an das Wesen mit dem Tierkopf,



72



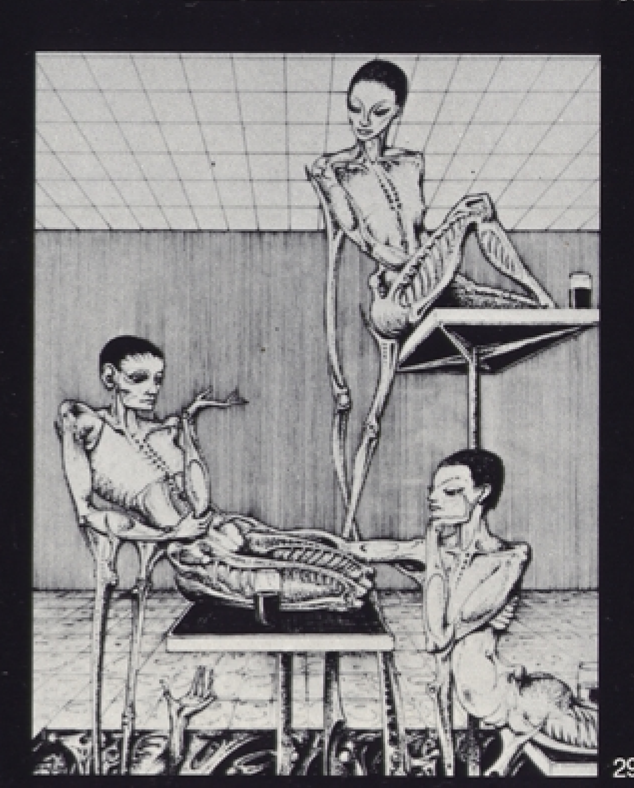




35



40





29

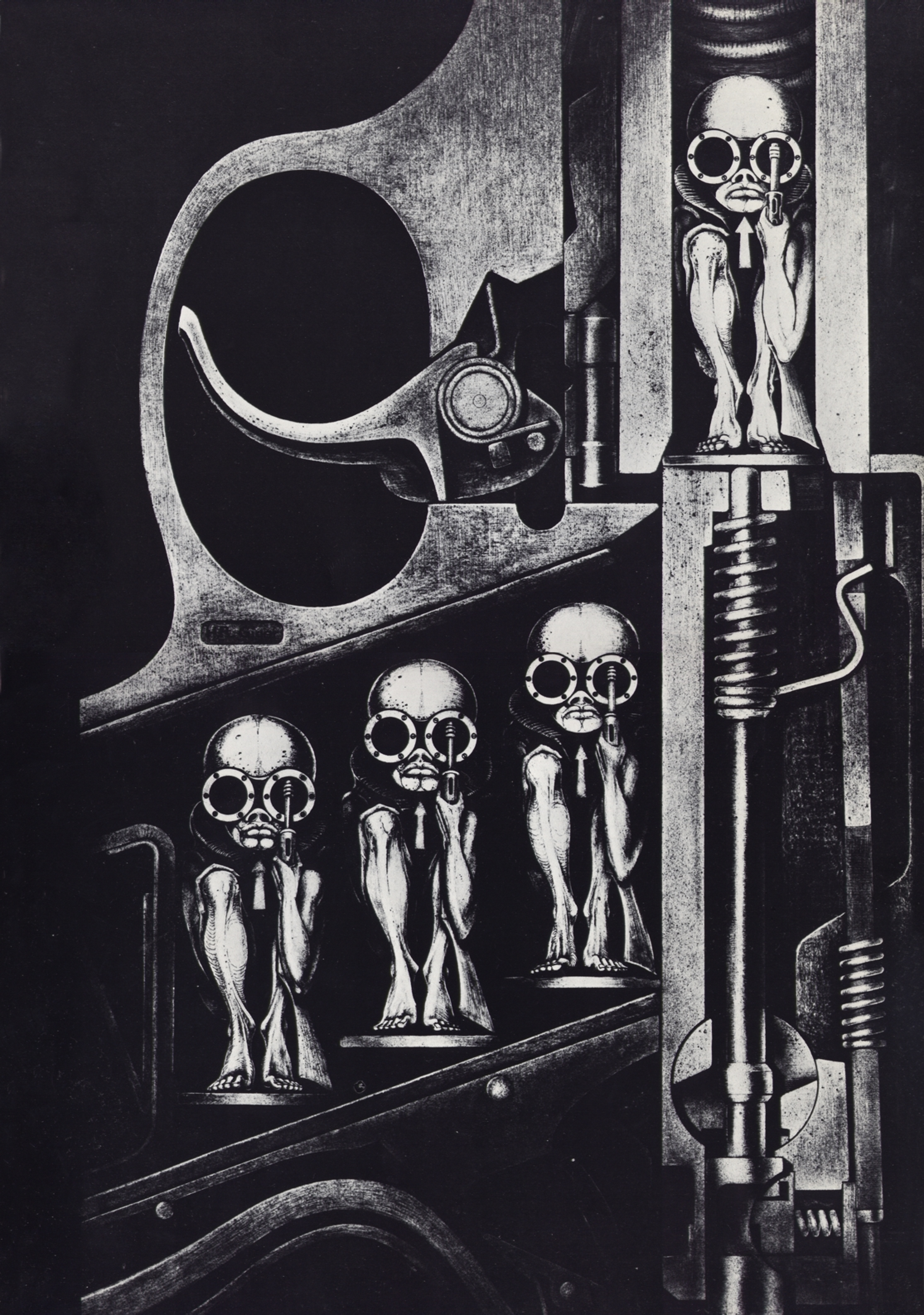


30

Oben: Ferienhaus in Flims-Foppa
Unten: Dr. H.R. Giger vor seiner Apotheke in der Storchengasse 17 in Chur, 1973

72: Frau mit Kind, 80 × 88, 1967
35: Gebärmaschine (2. Fassung), 100 × 55, 1965
29: Die oberen Zehntausend, 30 × 21, 1964

40: Noracyclin (Anti-Baby-Pille), 30 × 21, 1965
30: Supermarket, 30 × 21, 1965
► 85: Gebärmaschine, 170 × 110, 1967



Schächte

Die Schächtebilder, die um 1966 entstanden sind, haben ihren Ursprung in meinen Träumen. Ich war damals leicht mondsüchtig und hatte eine Serie von Träumen, die mich verfolgten.

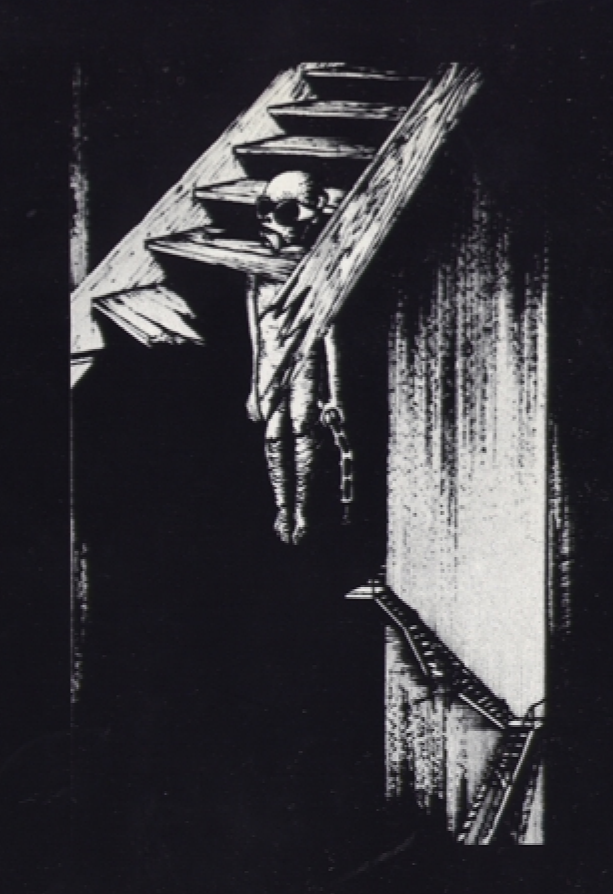
Im Treppenhaus meines Elternhauses in Chur befindet sich ein geheimnisvolles Fenster, das in die Räumlichkeiten des neben unserem Hause stehenden Hotel 3 Könige führt und das zeitlebens mit einem düsteren braunen Vorhang verdeckt war. In meinen Träumen oder nächtlichen Wanderungen war dieses Fenster geöffnet, und in ein fahles gelbliches Licht getaucht sah ich riesige, unendlich tiefe Schächte. Den Wänden entlang führten geländerlose, steile, halsbrecherische Holztreppen in diese gähnenden Abgründe.

Seitdem ich diese imaginären Schlünde zeichne, blieb das Traumfenster endgültig verschlossen.

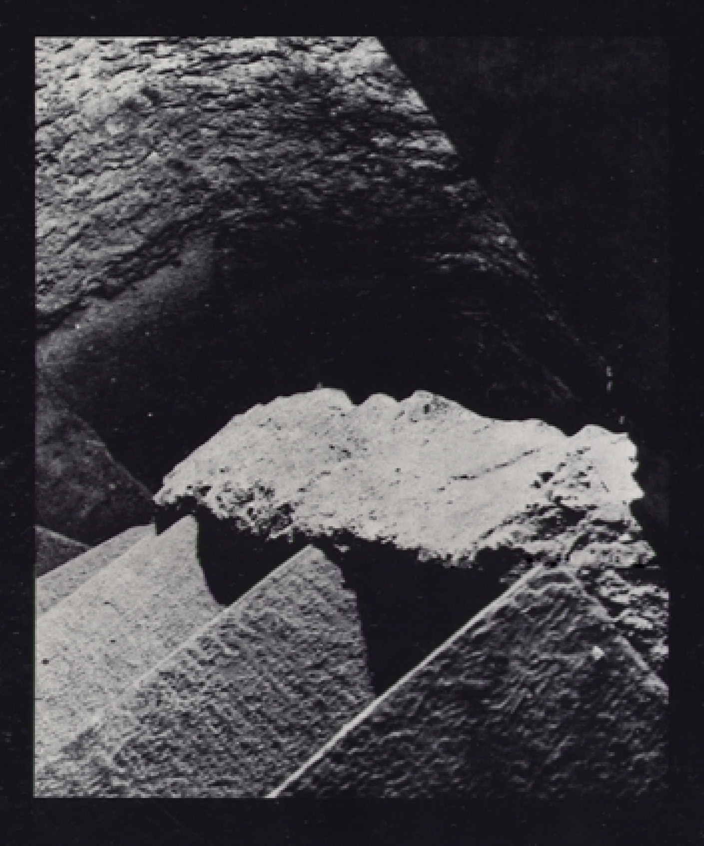
Ein weiterer Ursprung meiner Phantasien war unser Keller. Den Zugang bildete eine alte, modrige, steinerne Wendeltreppe, die in einen gewölbeartigen Gang führte. Wie mir unser Nachbar, der Hotelbesitzer, erzählte, besass Chur zwei unterirdische Gänge, die sich vom bischöflichen Schloss unter dem Rebberg hindurch bis hinunter zur Stadt dahinzogen. Ein Teilstück dieses Ganges bildete unser Keller. Der Fluchtgang vom Keller des Hotels zur Reichsgasse war früher offen, und wer es wagte, konnte ein ziemliches Stück hineingehen. Doch wegen Einsturzgefahr wurde er vor einiger Zeit zugemauert. Ich selbst sah immer nur diese verschlossene Pforte, was meine Phantasie unheimlich beflügelte. In meinen Träumen hingegen waren diese Gänge geöffnet und führten in ein ungeheures Labyrinth, in dem alle möglichen Gefahren auf mich lauerten. Fast jeder Traum führte mich die Wendeltreppe hinab in diese magische Welt der Phantasie, die mich abschreckte und zugleich anzog.

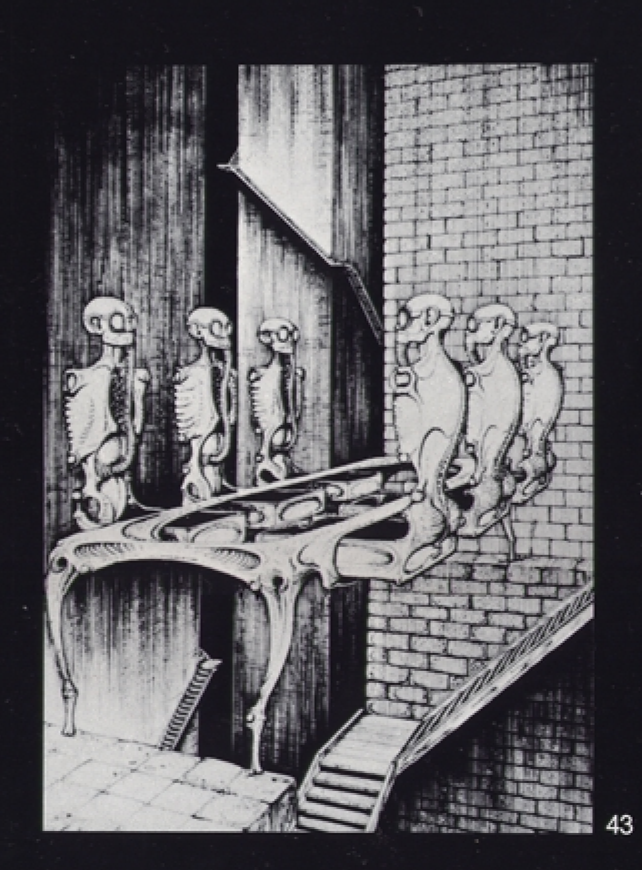



25

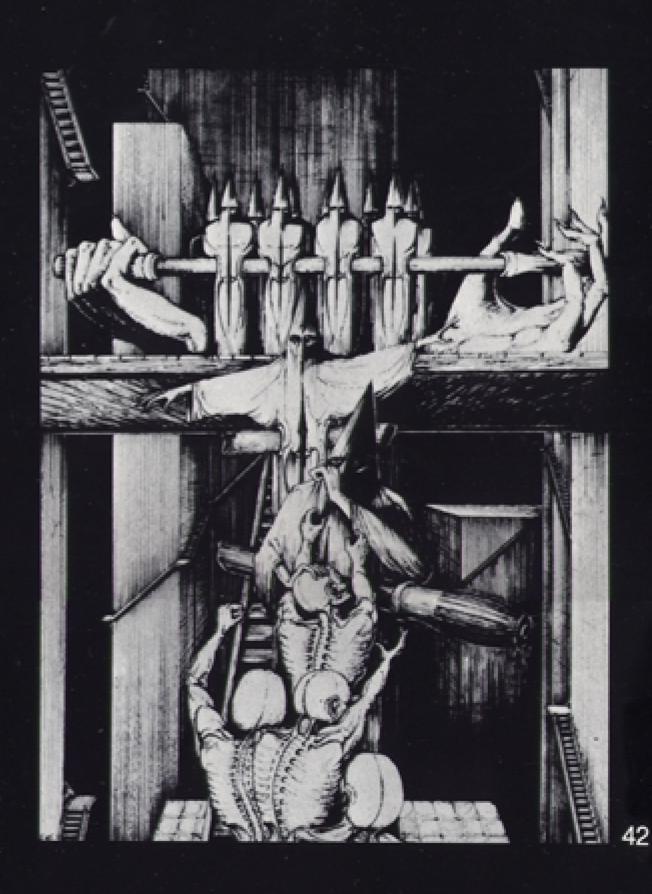



26





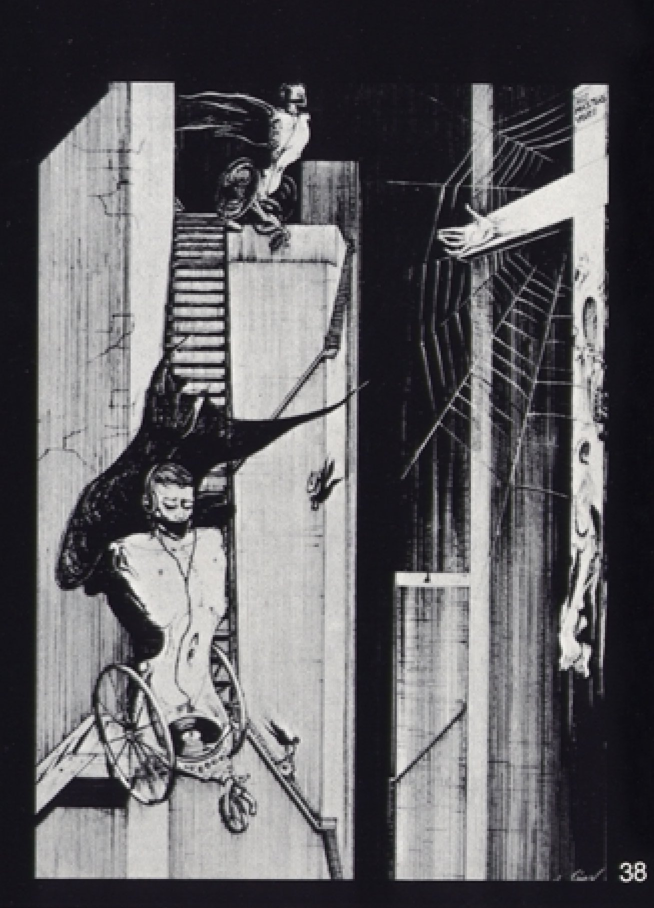
43



42



39

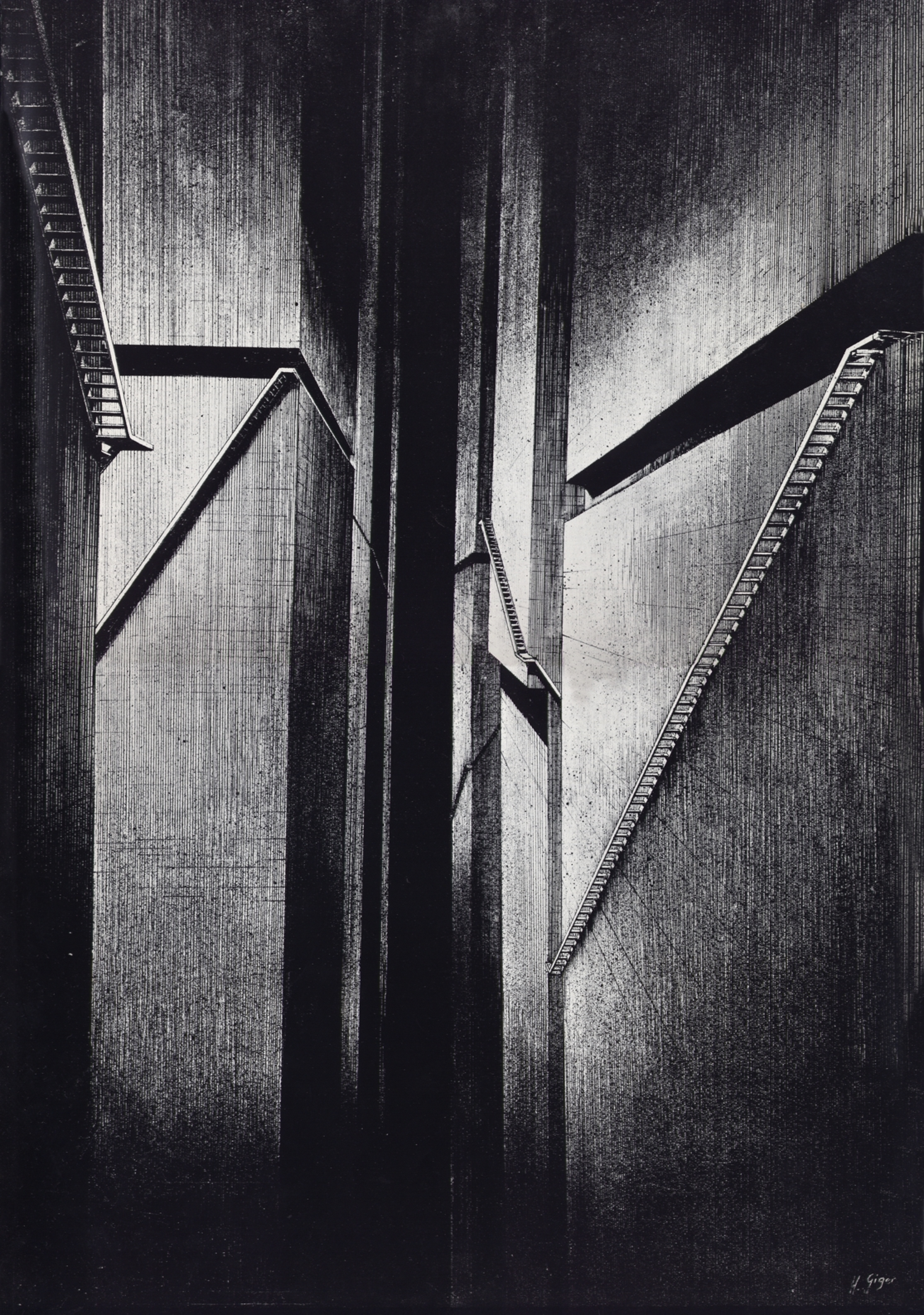


38

Wendeltreppe zum Keller, Storchengasse 17 in Chur

25: Schacht Nr. 1, 21 × 15
43: Schacht Nr. 5, 30 × 21
39: Schacht Nr. 3, 30 × 21

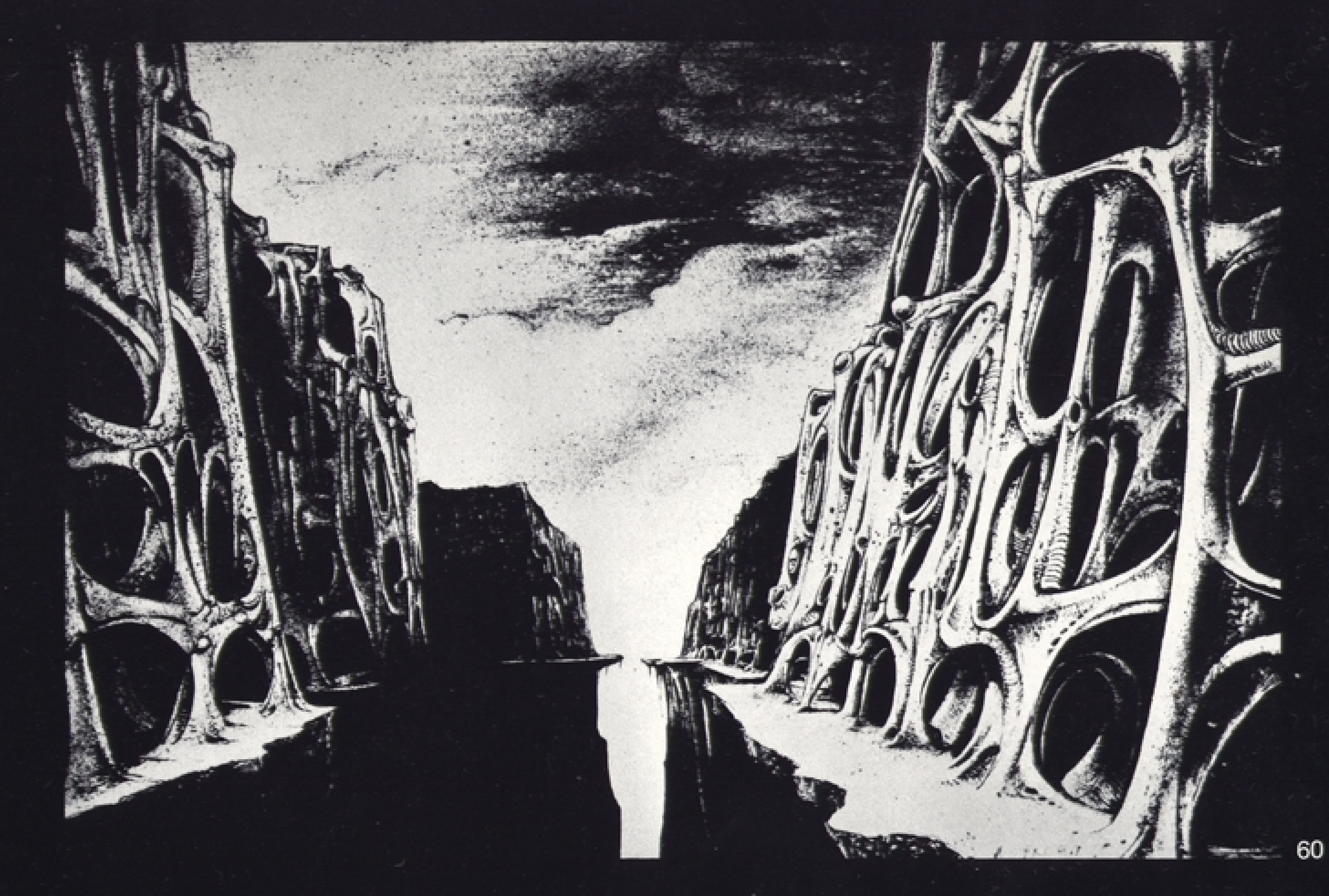
26: Schacht Nr. 2, 21 × 15
42: Schacht Nr. 4 (Macht und Ohnmacht einer Organisation), 30 × 21
38: His Masters Voice, 30 × 21
► 62: Schacht Nr. 6 (abgeändert), 80 × 63, 1966–68


H. Giger

in Brokat gekleidet, auf dem Thron am Tischende sitzend, und an die mädchenhafte Erscheinung der «Belle», die, fast nur aus Schleiern bestehend, durchs Schloss ging, an das weisse Pferd und an die mit steinernen Adlern verzierte Schlossmauer, nur als Silhouette sichtbar, von fahlem Mondlicht beschienen.

Etwa um die gleiche Zeit erhielt mein Vater von einem pharmazeutischen Betrieb einen Totenschädel zugeschickt, den ich sofort in Beschlag nahm. Dies war mein erster Kontakt mit dem Tod.

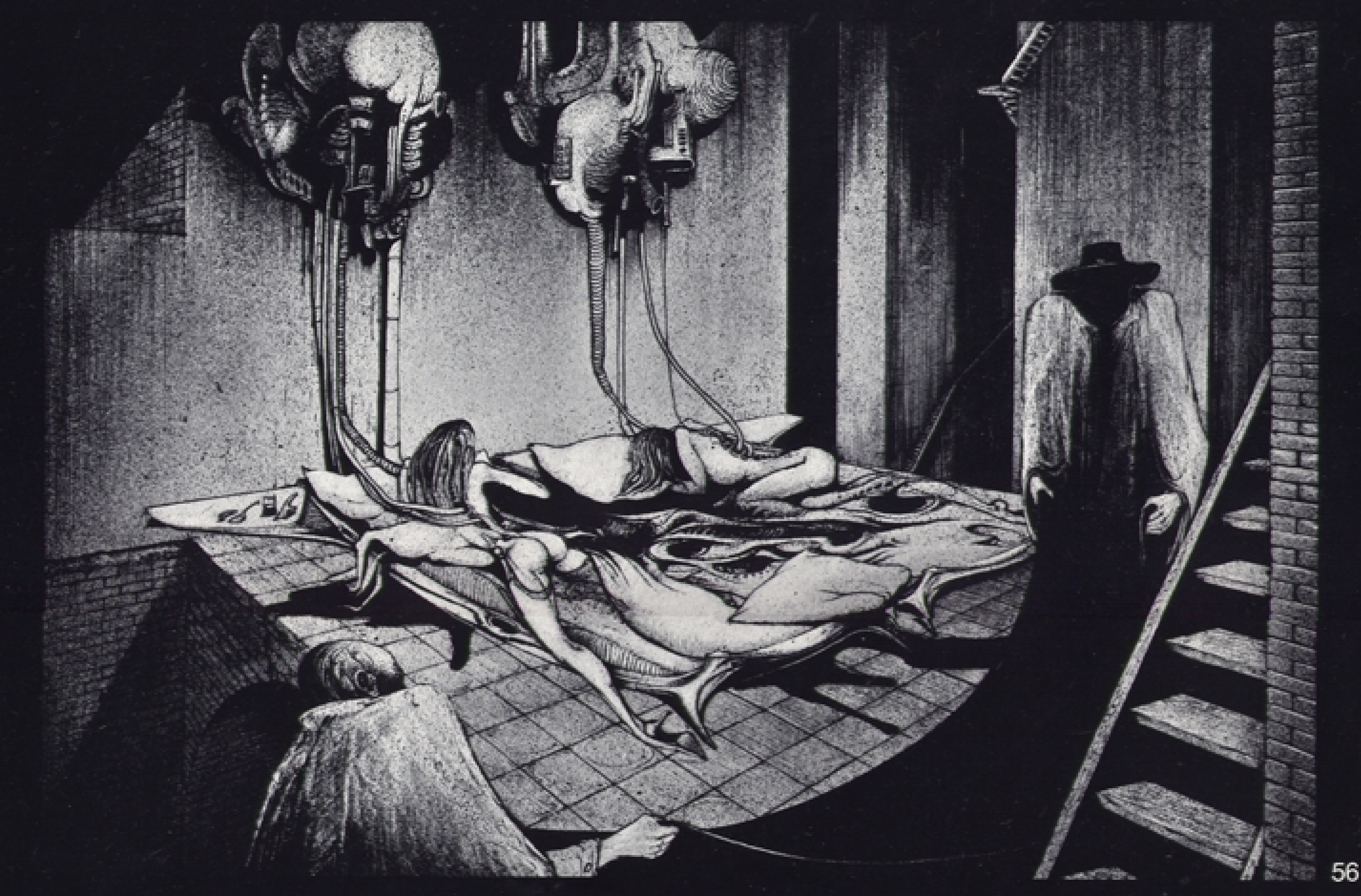
Jedes Jahr im Monat Mai wurde in Chur auf dem Quaderplatz die Chilbi aufgebaut, mit Karussell, Schiessbuden und Geisterbahn. Ich half so gut ich konnte beim Aufbau des Horrorkabinetts. Anschliessend verbrauchte ich mein ganzes Taschengeld, um mit dieser Geisterbahn fahren zu können. Den ganzen Tag weilte ich auf dem Rummelplatz, und als nach drei Wochen die Bahn abgebrochen wurde, empfand ich den Verlust als so gross, dass ich beschloss, selbst eine Geisterbahn in unserem Haus einzurichten. Ich wählte den Korridor, der sich wegen seiner Länge und seinen vielen Ecken und Nischen ausgezeichnet dafür eignete. So konnte ich meine beiden Hobbys, die Freude an der Eisenbahn und meine Neigung zum Morbiden und Phantastischen, in der eigenen Geisterbahn vereinen. Aus Pappe, Draht und Gips bastelte ich menschliche Skelette, die ich mit Taschenlampenbirnen farbig beleuchtete. Einige meiner kleinen Freunde wurden in weisse Leintücher gesteckt und andere bewegten versteckt irgendeinen Mechanismus, der einen Sargdeckel hob, einen Gehängten an einem Ast leicht bewegte oder den Rachen eines Riesenmonsters öffnete. Die Besucher meiner Geisterbahn, meist Jungen und Mädchen von der Strasse, wurden für ein Entgelt von 5 Rappen in einem Karren, der auf Kugellagern lief und von hinten zu steuern war, meistens von mir dirigiert durch diesen Hexenkessel geschoben. Das Eingangstor zu dieser Hölle hatte ich auf dem Jahrmarkt abgeguckt. Es war zweiflüglig, mit Blech beschlagen und mit Schlangen, Fledermaus und Totenschädel bemalt. Am unteren Rand der Tore waren zwei Gummipneus aufgenagelt, so dass man den Karren direkt ins geschlossene Tor fahren konnte. Dies öffnete sich mit einem lauten Knall und das neugierige Kind bereute es schon, im Wagen zu sitzen. Meine Gespenster kamen nun zum Einsatz. Die Kinder wurden mit allen Mitteln tüchtig erschreckt und liefen zum Teil, noch bevor ich den Karren ganz ans Tageslicht geschoben hatte, weinend in den



60







56

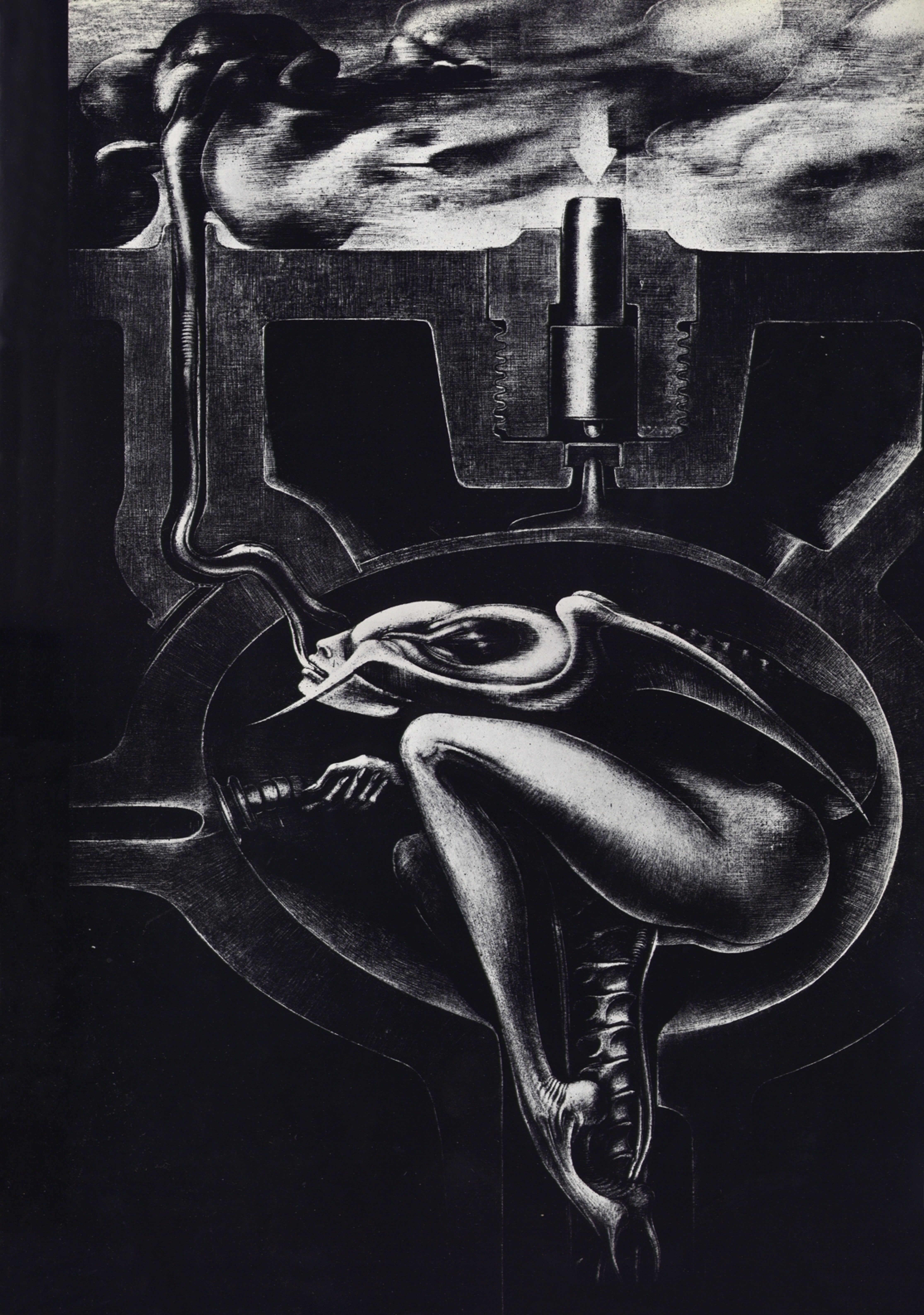


61

Oben: Mit Vater in Flims-Foppa
Unten: Beim Schiessen in der Umgebung von Chur

60: Stadt I, 42 × 60, 1966
56: Underground, 42 × 60, 1966
61: Stadt II, 42 × 60, 1966

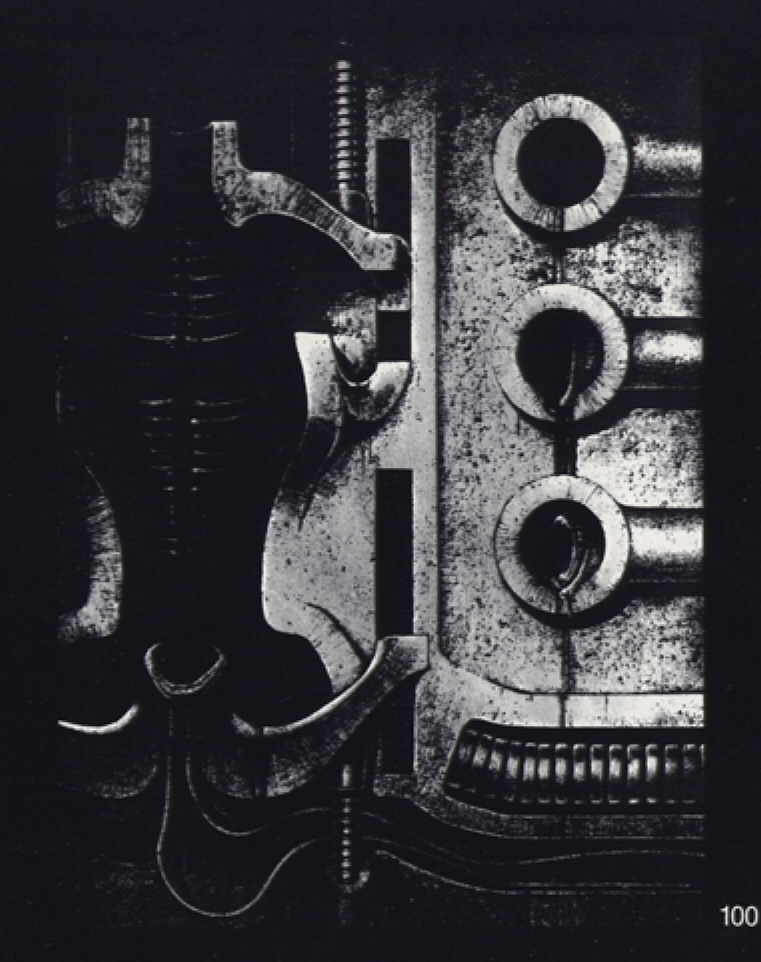
► 87: Unter der Erde, 170 × 110, 1968



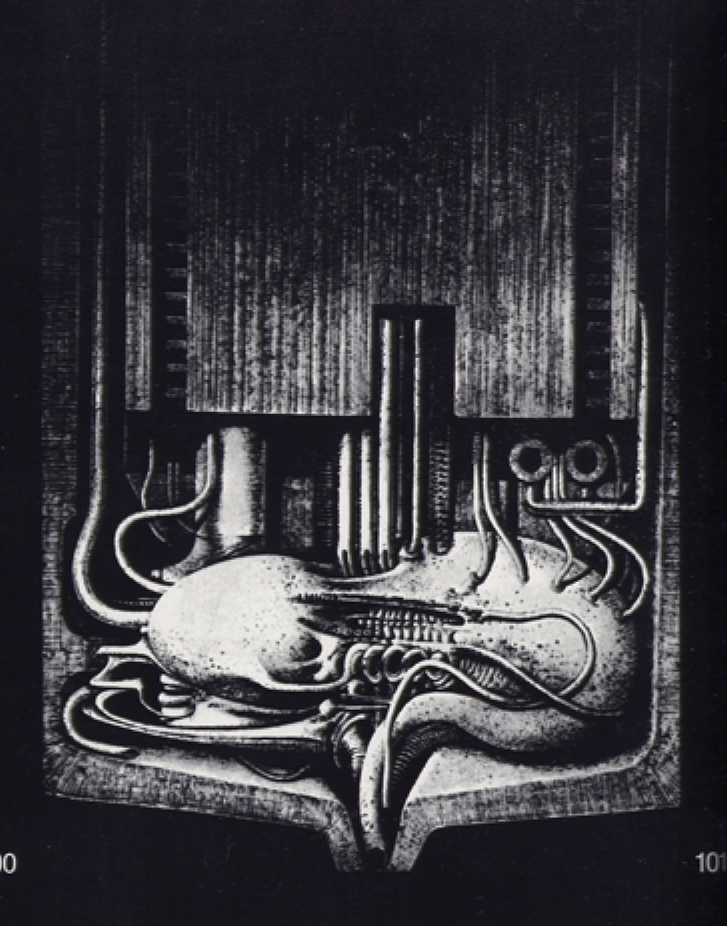
Hof hinaus. Ich betrieb diese Geisterbahn während mehreren Jahren und verbesserte sie laufend. Ich war so besessen von dieser Einrichtung dass ich auch in der Schule in jeden möglichen Aufsatz meine Erlebnisse mit der Geisterbahn einbaute und meistens mit grossen Zeichnungen verschönerte, so dass für den Text nur noch wenig Platz übrig blieb.

Schon zu jener Zeit hatte ich einen wahnsinnigen Ekel vor Würmern und Schlangen, vor allem, wenn sie halb zertreten den Weg zierten. Als ich einmal mit der Schulklasse nach einem starken Gewitter das Schwimmbad besuchte und im Schwimmbecken einige tote, grau-rosa-weisse Regenwürmer entdeckte, war ich ausserstande, in diesem Schwimmbecken zu baden. Der Wurm war für mich der Gipfel des Ekels, und wenn er sich in Kot, Erbrochenem oder in Fleisch befindet, ob tot oder lebendig, so weiss ich wirklich nichts, was dies noch übertreffen könnte.

Meine Schulferien verbrachte ich auch oft in Mammern, wo der Bruder meiner Mutter, Otto Meier, ein Peintre Naive, ein landwirtschaftliches Gut und den Gasthof «Adler» besitzt. Sein Sohn Otto führte mich in die Kunst des Bleigiessens, der Bearbeitung von Holz und Metall ein. Er erklärte mir das Jagen auf Vögel, Hühner und Fische mit Pfeil und Bogen und dem Flobertgewehr.



100



101

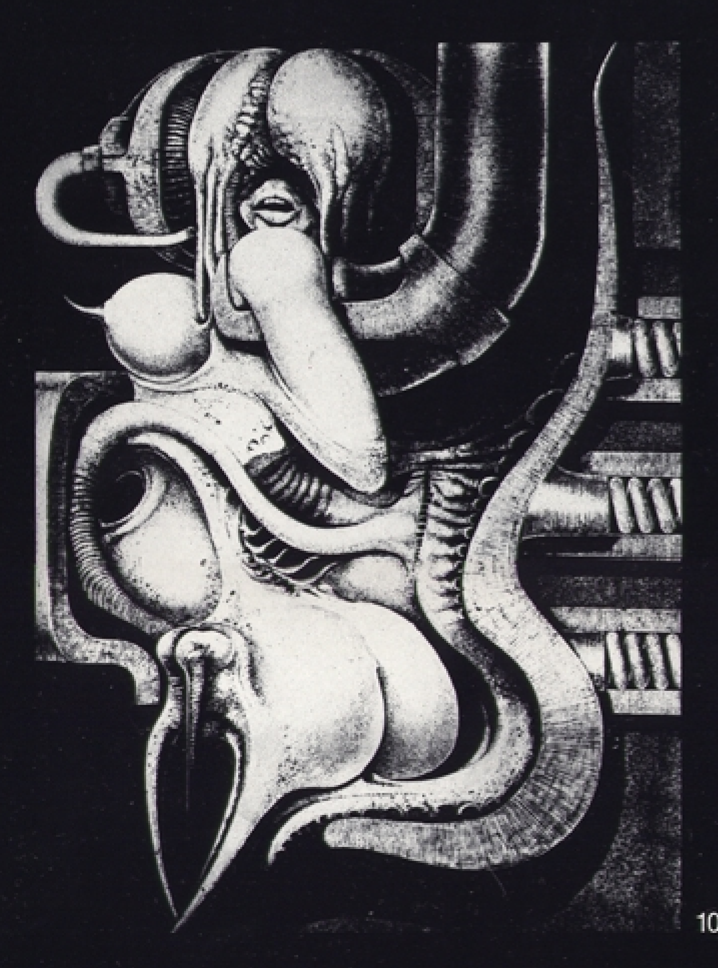


Mit Vater in Flims-Obersegnes

Als ich aus den Ferien zurückkam, war ich vollbeladen mit Waffen. Karbidgewehre, selbstgegossene Schlagringe und Munition, Äxte aus Blei, Handschellen aus Blech, Messer und Dolche aus alten Feilen usw. Die Mörder Deubelbeis und Schürmann waren zu jener Zeit gerade Mode.

Mein Vater hatte Vertrauen zu mir und liess mich mit meinen Waffen gewähren. In Chur lernte ich dann eines Tages einen Altwarenhändler kennen, bei dem ich fast meine ganze Freizeit verbrachte und dem ich alles mögliche an Haushaltsgegenständen brachte, um sie gegen Waffen einzutauschen. Dieser Mann, man nannte ihn Göli Schmid, war ein ganz absonderlicher Typ. Er war ungefähr siebzig Jahre alt, lebte in einer Art Schuppen, die Fenster und Türen fest verschlossen, aus Angst vor den Blicken der Nachbarn. So lebte er inmitten seines Gerümpels, das sich bis zur Decke stapelte. Und dieser absonderliche Typ, der das 6. und 7. Buch Moses besass, an Gespenster glaubte, mit 220 Volt in Berührung kommen konnte, ohne mit der Wimper zu zucken, zur Stärkung Petrol in den Kaffee schüttete, dieser Mann lehrte mich, wenn er nicht gerade von seinem Leistenbruch oder seinen widerlichen Weibergeschichten erzählte, das Reparieren der alten Waffen, das Einbauen von Einsatzläufen in andere Kaliber, das Giessen von Bleikugeln und das richtige Abfüllen von Patronen.

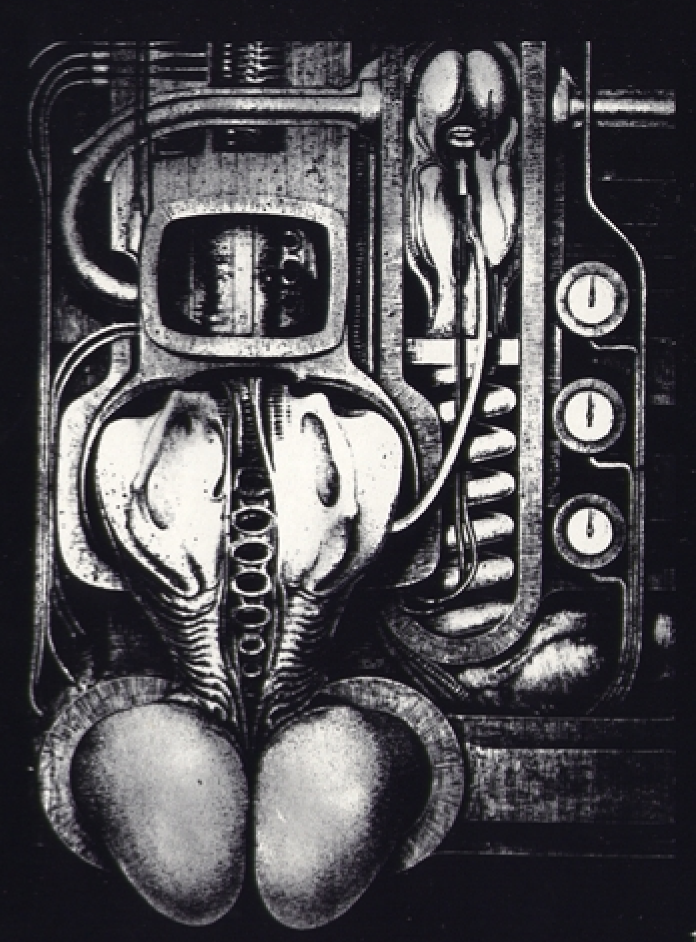
Mit der Zeit besass ich eine recht ansehnliche Anzahl Waffen, mit denen ich gut eine kleine Guerillatruppe hätte ausrüsten können. Das reichte vom Stockgewehr, 6,35er Mauserpistolen, doppelläufigen Schrotflinten mit Pistolengriff über umgebaute Langgewehre bis hin zu den verschiedensten Revolvern mit Kipplauf und gra-



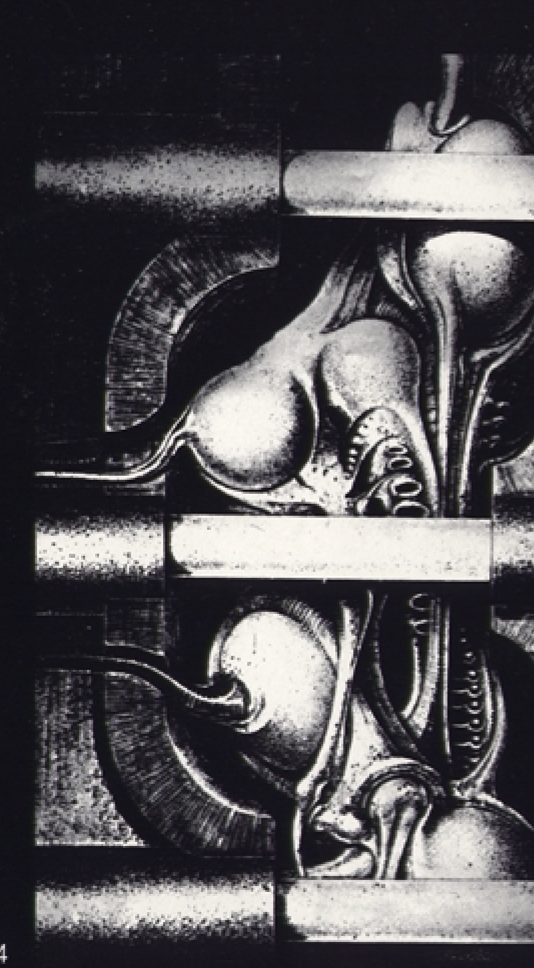
102



103



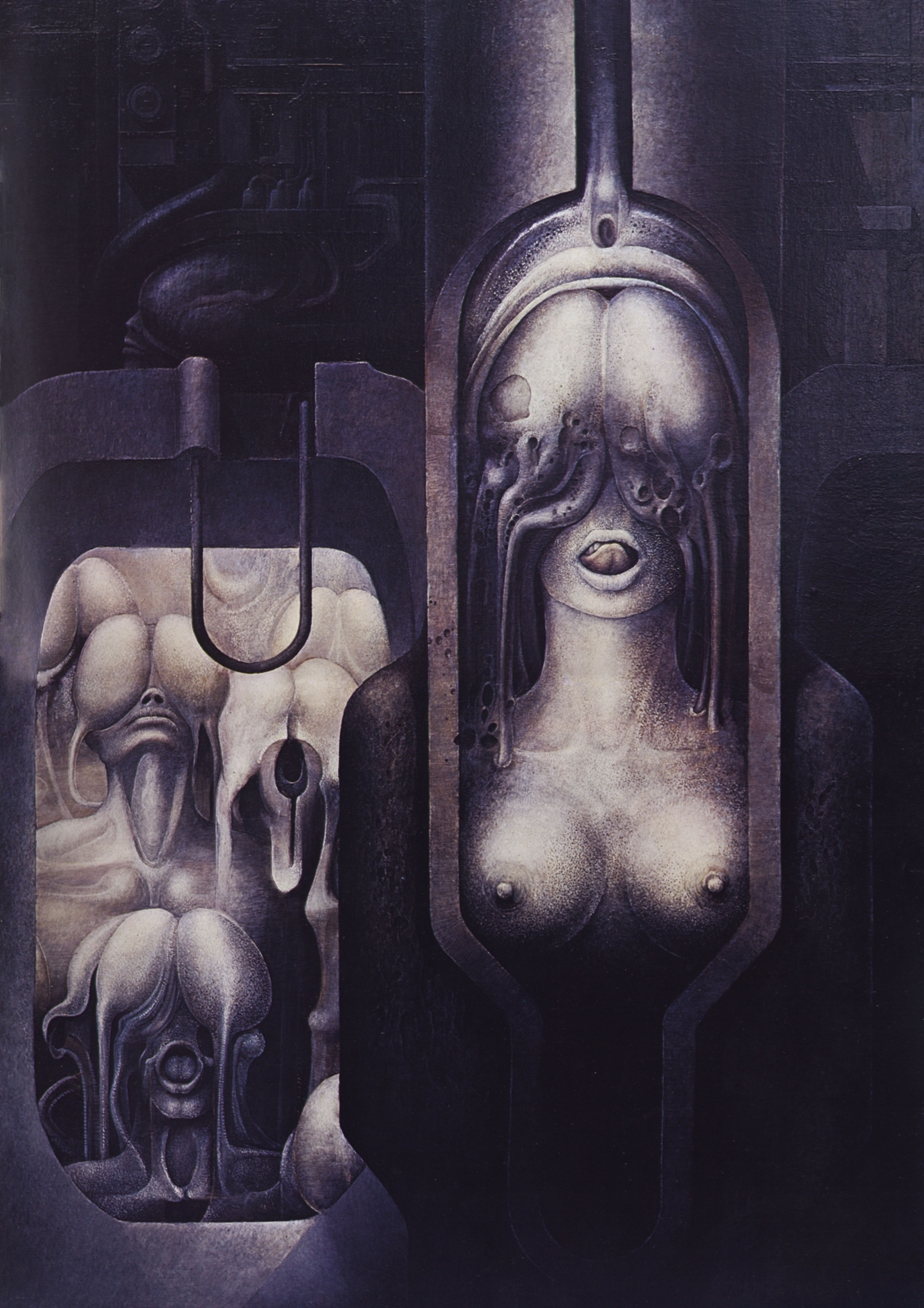
104



105

100, 101, 102, 103, 104, 105: Biomechanoiden, Portfolio mit 8 Siebdrucken, 100 × 80, Auflage 100 + XX, sign., Edition Bischofberger, Zürich, 1969

► 110: Phallelujah, 100 × 74, 1968–69



viertem Perlmuttergriff. An schulfreien Nachmittagen probierte ich mit meinen Freunden auf einem Gelände, das für militärische Übungen reserviert ist, alle meine Waffen aus. Wir sprengten mit Trotyl alte ausgediente Autokarosserien in die Luft. Ob Vorder- oder Hinterlader, wir schossen aus allen Rohren auf die von der Armee präparierten Ziele. Einige Male wurde ich beinahe erschossen.

Später, als ich in die Rekrutenschule musste, verschwand mein Interesse an Feuerwaffen total.

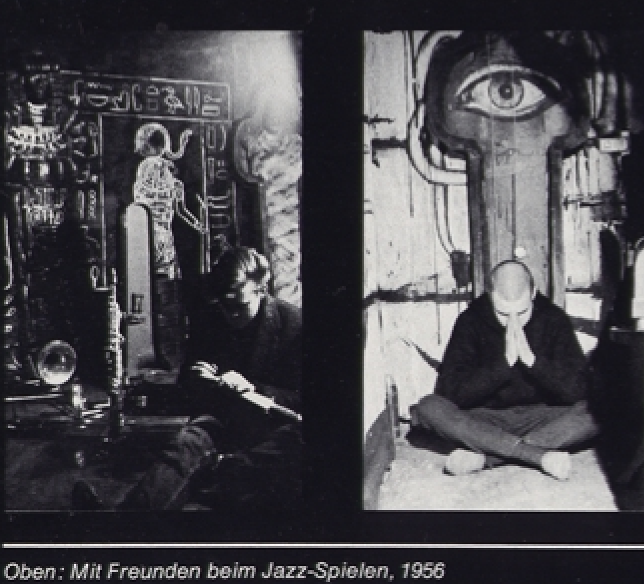
In der örtlichen Kantonsschule war ich zwei Jahre auf dem Gymnasium und flog dann, da ich in ziemlich allen Fächern gleich schlecht war, aus der Schule. Mein Vater und ich schämten uns sehr (ein Grund mehr, warum ich keine Kinder habe). Meine Mutter war froh, dass die lautstarken Paukversuche meines Vaters ein Ende hatten. In der nachfolgenden Zeit ging ich quasi zur Sühne an einer Tankstelle arbeiten. Nachher wurde ich in ein Lausanner Knabeninstitut geschickt und nach weiteren dreiviertel Jahren zu einem letzten Versuch nach Davos in die Alpine Mittelschule. Um auch dort einem schmählichen Abgang zuvorzukommen, verliess ich die Schule vorzeitig. Mein Vater hatte es endlich eingesehen, dass er aus mir keinen Apotheker machen konnte. Er kam meinem Wunsche nach, einen Beruf zu erlernen, der mit Zeichnen zu tun hatte, denn das war das einzige, was ich einigermassen beherrschte. Ich hatte mich in den langen Schuljahren immer als Zeichner von skurril-pornographischen Experimenten hervorgetan.

Mit 18 Jahren trat ich nun als Hochbauzeichner-Volontär bei Architekt Meissen eine Stelle an. Da Meissen viele Aufträge von der katholischen Kirche des Kanton Graubündens erhielt, zeichnete ich in der folgenden Zeit alle möglichen religiösen Requisiten. Angefangen beim Tabernakel über das Kreuz bis zum Taufbecken. Auch kunstvolle Schmiedeeisengitter und Sgrafitti entstanden zu dieser Zeit.

Einige meiner Jugendjahre standen ganz im Zeichen der Indianer im Kampfe gegen den weissen Mann. Der Indianer war mir ein Vorbild, ein Symbol der Freiheit. Der weisse Mann bedeutete für mich Schule, Eltern, Realität und Langeweile. Angeregt wurde ich durch ein wunderbares, grossformatiges Buch, «Lederstrumpf», das von einer Seifenfabrik zu Reklamezwecken unter die Leute gebracht wurde. Die vielen farbigen Abbildungen, die man selbst einkleben musste, erhielt man gratis beim Kauf einer speziellen Seifenmarke. Dieses Buch war einige Jahre lang die Hauptquelle meiner Inspiration.

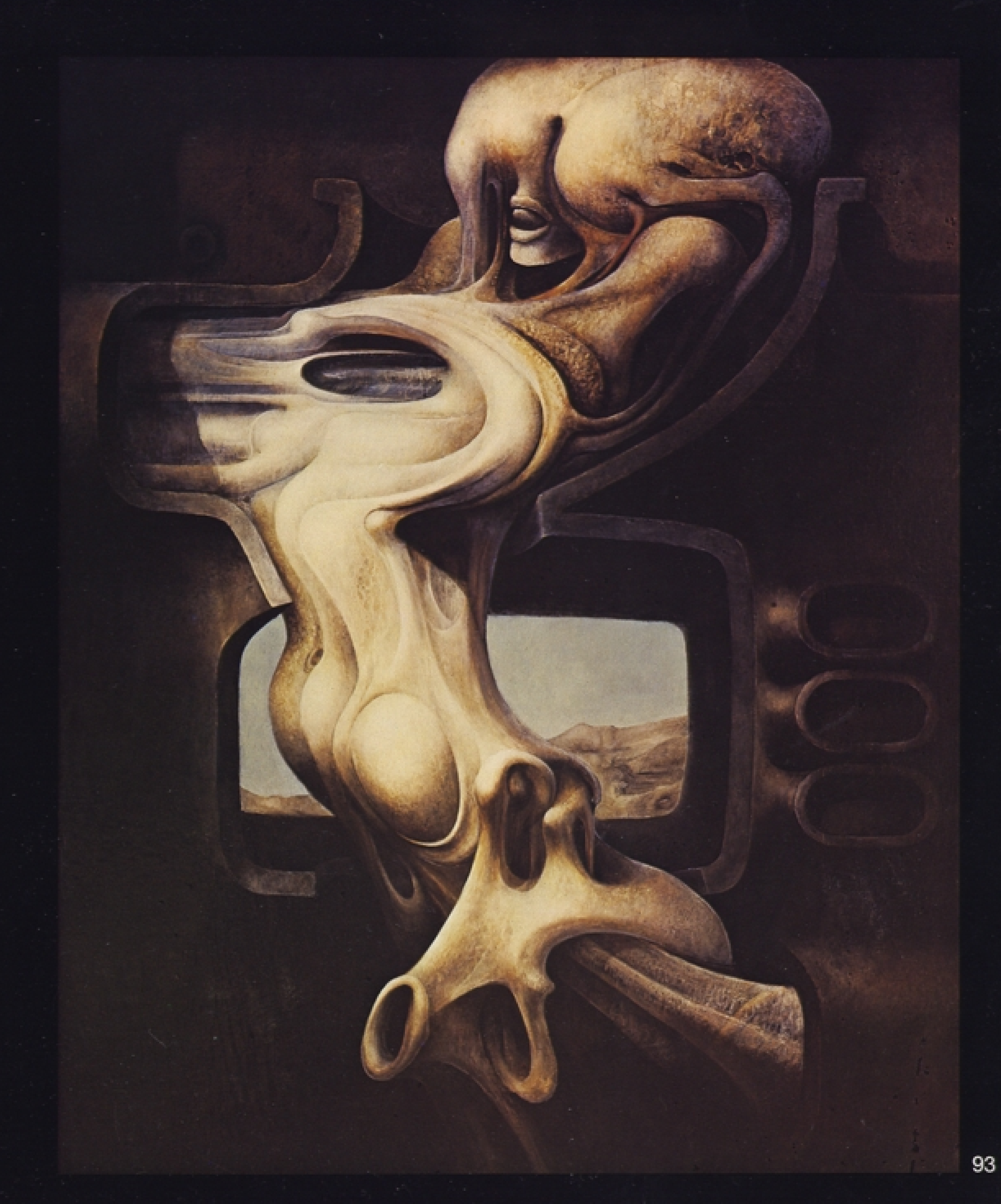
Angeregt durch John Knittels «Der blaue Basalt» und einen Kriminalroman mit dem Titel «Das Wachsfigurenkabinett», verwandelte ich im Jahre 1957 mein Zimmer, das bis dahin eine grosse











93

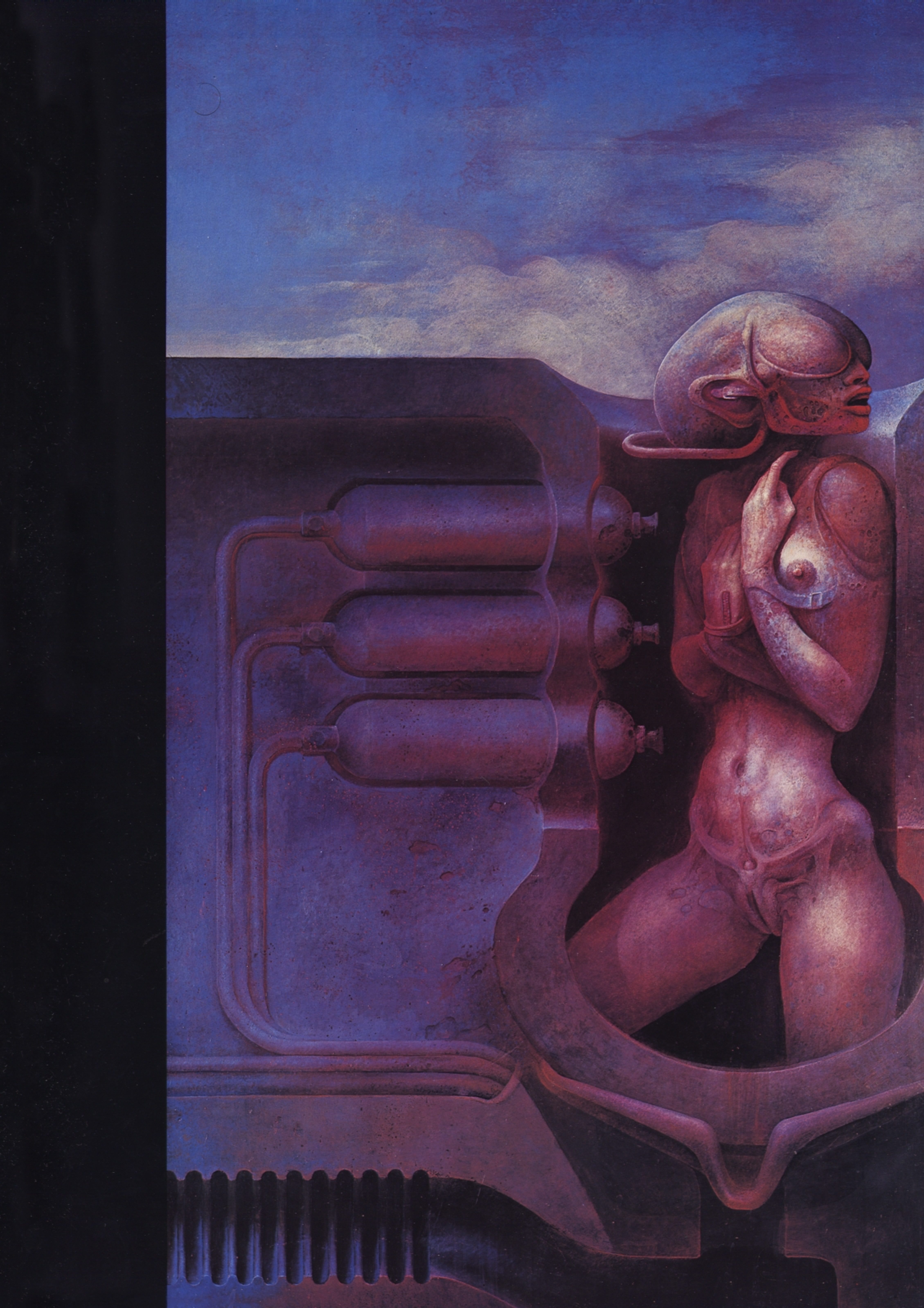


111

Oben: Mit Freunden beim Jazz-Spielen, 1956
Unten links: Im Schwarzen Zimmer, 1957
Unten rechts: Im Schwarzen Zimmer, 1960

93: Hommage à S.Beckett I, 100 × 80, 1968
111: Hommage à S.Beckett, 100 × 80, 1969

► 137: Humanoid I, 170 × 100, 1970



Alptraum

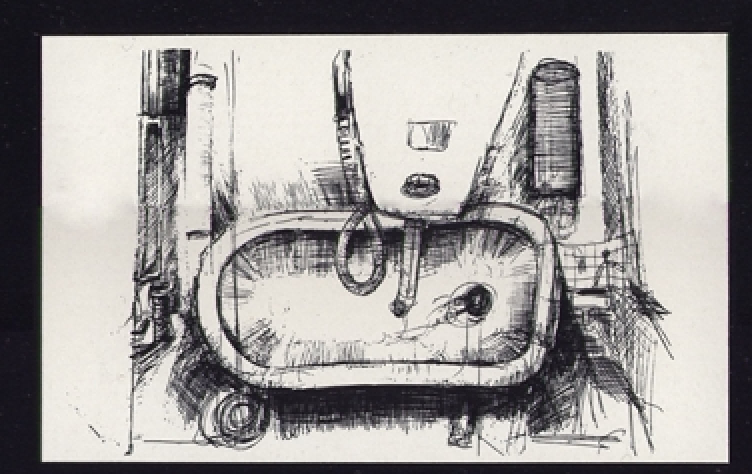
Im Februar 1970 erlebte ich einen meiner stärksten und unangenehmsten Träume. Ich wohnte damals aus wohntechnischen Gründen getrennt von meiner Freundin Li in der alten Feldeggstrasse 8, in einem kleinen dunklen Zimmer. Li wohnte bei E. und deren 5jährigem Sohn in einem Abbruchhaus ganz in meiner Nähe. Der Traum spielte sich nun in jener Wohnung ab:

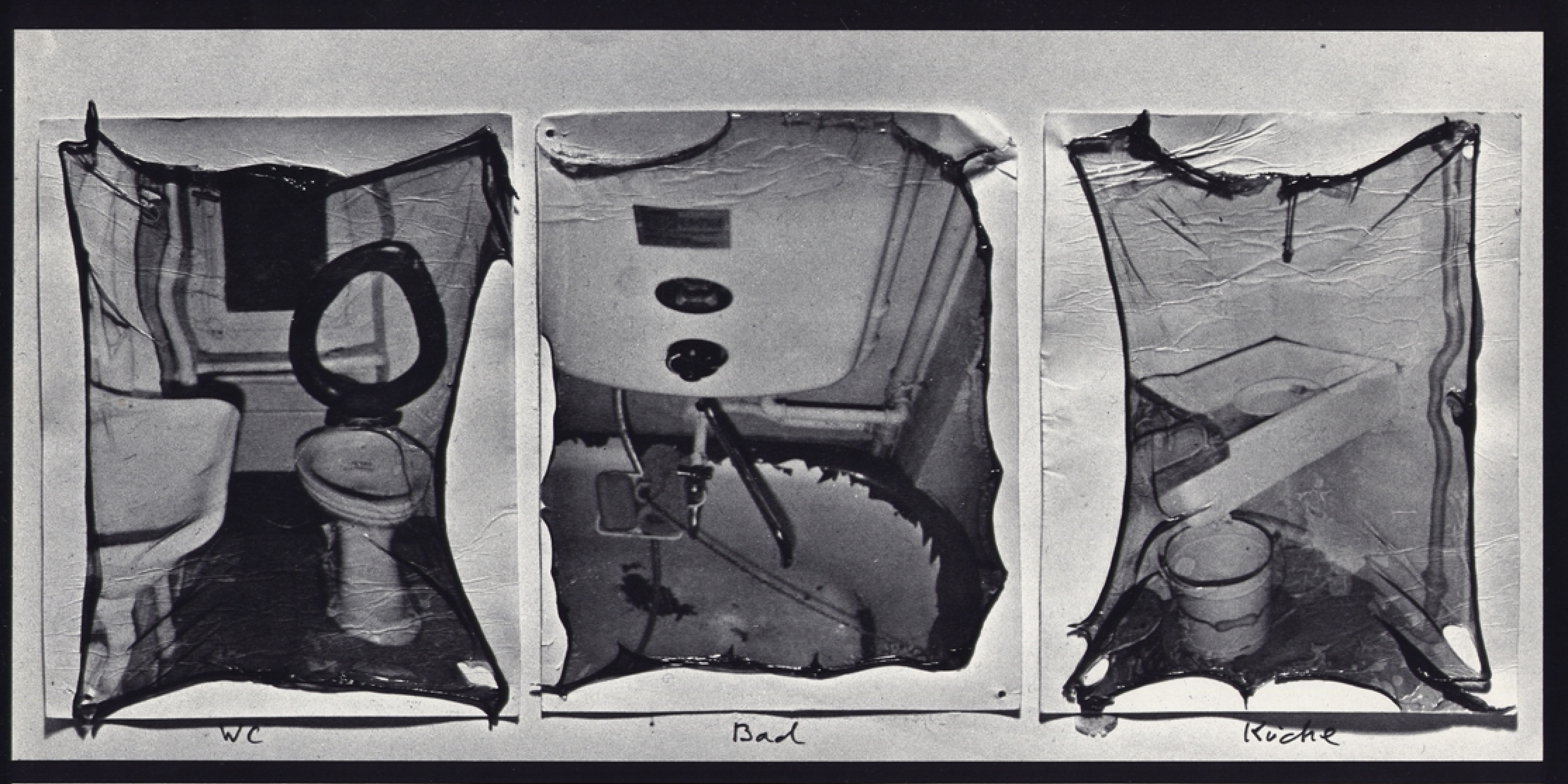
Ich lag auf dem Bett und betrachtete Li, die in einem gelben Kleid tanzte, das Funken gelben Lichts durch das Zimmer sprühte. Rote geometrische Formen durchwoben den Raum, und die Bilder an den Wänden lösten sich in Schichten ab. Die Wände pulsierten im Rhythmus meines Herzschlags. Erste Anzeichen der Angst machten sich bemerkbar, als ich plötzlich pissen musste und aufs WC ging. Der Rand der WC-Schüssel wuchs langsam wie eine weitgeöffnete Vagina meinem Penis entgegen, um ihn, so schien es mir, zu kastrieren. Zuerst belustigte mich diese Vorstellung, doch als plötzlich der ganze Raum immer enger wurde und die Wände und Röhren das Aussehen von schlaffer Haut mit eitrigen Wunden erhielten und mich aus den dunklen Ecken und Ritzen kleine widerliche Lebewesen böse anglotzten, wurde es mir allmählich unheimlich und ich drehte mich schnell dem Ausgang zu. Die Tür war so unendlich weit weg und sehr schmal und hoch. Die Wände klemmten mich wie zwei bauchige Fleischklumpen ein. Mit einem Sprung erreichte ich die Tür, entriegelte sie und stürzte, nach Luft ringend in den Korridor. Erlöst von diesem Spuk, begab ich mich in Lis Zimmer und legte mich hin. Der kleine B. war auch im Zimmer und wollte mit mir spielen. Er fing an neben mir im Bett zu strampeln, mich zu treten. Ich war hilflos wie ein kleines Kind und konnte mich nicht wehren. Li befreite mich endlich von dem kleinen Plagegeist, der sich während dieses Vorgangs in einen kleinen violett-grünlichen Teufel mit kleinen Hörnern und einem widerlich-gemeinen, aggressiven Gesichtsausdruck verwandelt hatte. Li brachte B. zu seiner Mutter, die in der Küche hantierte. Doch mir hatten die paar Tritte in den Magen genügt, mir wurde übel. Die Luft im Zimmer war stickig. Das Fenster aufreissen und mich in den ebenerdig liegenden Garten zu übergeben, war mein einziger Wunsch. Doch im letzten Augenblick bemerkte ich eine Frau, die mich eigenartig ansah. Die Kotze schon im Mund machte ich kehrt, stürzte in den Korridor, blieb abrupt stehen, denn ich fürchtete mich, wieder in das enge WC linkerhand zu gehen. Rechts in der Küche bemerkte ich E. mit dem kleinen B., die mich beide anstarrten. So blieb mir nur das kleine Badezimmer, vor dem ich mich ebenfalls fürchtete, mit der blauen rostigen Wanne, von der die Farbe abblätterte. So packte ich Li bei der Hand und riss sie in das Badezimmer, wo ich mich sogleich in die Wanne übergab. Die Kotze, die mir aus dem Munde quoll, hatte die Form eines dicken, grauen, gehäuteten Wurms, der sich endlos in die Wanne ergoss und sich dort einmal in eine Art Urschlamm und einmal in lebende Gedärme eines geschlachteten Schweines verwandelte. Li hatte ich während des ganzen Vorgangs fest am linken Handgelenk gepackt. Sie war ihrerseits bemüht, mit der Rechten den verstopften Abfluss durch das Stochern mit einem Kugelschreiber freizubekommen. Dem widerlichen, knoblauchgeschwängerten Geruch konnte auch Li nicht mehr standhalten und so kotzten wir gemeinsam in die Wanne, Hand in Hand, wobei uns der Durchlauferhitzer böse anstarrte. Von diesem Zeitpunkt an hatte ich Angst, allein zu sein. Li musste mich wie ein kleines Kind pausenlos an der Hand halten. Ich wünschte, die Wohnung zu verlassen und frische Luft um mich zu haben. Sie zog mir die Schuhe und den Mantel an und wir begaben uns auf die Strasse. Das Entsetzen nahm wieder überhand. Harmlose Passanten, die in meinem Gehirn zu geistesgestörten Mördern wurden, mussten im grossen Bogen umgangen werden. Alles war mir feindlich gesinnt, Häuser, Bäume, Autos, nur das Wasser konnte mich beruhigen. Eine Baugrube wollte mich verschlingen. Das Trottoir wurde, trotz Lis Versicherung, dem sei nicht so, so schräg, dass ich ständig seitlich abzugleiten und in die Baugrube zu fallen drohte. Ich klammerte mich mit verweinten Augen an Li, ohne die ich verloren schien. Li wünschte plötzlich unbedingt einen Kaugummi, um den sauren Geschmack im Mund loszuwerden. All mein Flehen, mich nicht allein zu lassen, nützte nichts. Sie ging an einen Kiosk und nun stand ich für ein paar Minuten allein, hilflos an der Ecke. Als Li endlich zurückkam, wünschte ich schlotternd und durchfroren in mein Zimmerchen an der Feldeggstrasse zu gehen. Das war falsch, denn kaum hatten wir das Zimmer betreten, machte sich durch die Wärme und Enge des Raums der Brechreiz wieder bemerkbar. Ich kotzte in einen Kübel und befahl Li, sofort alle Bilder an den Wänden umzudrehen. Alles erschreckte mich und meine Panik wurde immer grösser. Li musste in Blitzeseile alle meine unsinnigen Befehle ausführen. Die Angst und Qual, die Kontrolle über meine Sinne zu verlieren, trieb mich zu immer verwirrteren Handlungen. Plötzlich glaubte ich die Qual nicht mehr aushalten zu können und mich töten zu müssen. Der geladene Revolver in meiner Schublade wurde zu einer grossen Gefahr. Ich bat Li, den Revolver zu entladen und die Munition weit weg zu werfen. Sie wusste aber nicht, wie man das machte, und so musste ich selbst den Revolver in die Hand nehmen, um es zu tun, und bei dieser Handlung wurde mir plötzlich die Lächerlichkeit meiner Ängste bewusst, und von diesem Augenblick an hatte ich den Horror überwunden und erwachte Gott sei Dank.

Aus diesem Traum resultieren die Werke Nr. 122, 124, 125, 126, 144.



122





122: WC, 49 × 31, 1970

Oben: Situationsskizze zum Alptraum
Unten: Orte des Horrors, in einem Abbruchhaus im Seefeldquartier in Zürich

► 125: Passage Triptychon, 140 × 205, 1970
► 126: Badewanne II (unvollendet), 140 × 210, 1970



125

126

Modelleisenbahn beherbergte, in eine ägyptische Grabkammer.

Dieser Raum diente nun meinen Freunden und mir, zum Leidwesen der übrigen Mitbewohner, als Übungslokal für unsere Versuche im Jazz und dem damals gerade in Mode kommenden Rock'n Roll. Ich versuchte mich damals auf dem Piano und dem Sopransaxophon, brachte es aber wegen mangelnder Notenkenntnisse nicht sehr weit. Das Zimmer, das allmählich unter der jungen Bevölkerung als Geheimtip für ausgefallene Feste bekannt wurde, änderte ich so alle zwei Jahre, die Grundstimmung blieb aber immer dieselbe, und es erhielt allmählich den Namen «Gigers schwarzes Zimmer» und wurde erst 1976, als mein Vater die Apotheke verkaufte, aufgehoben.

Mit zwanzig Jahren wurde ich als Minenwerfer-Kanonier zu den leichten motorisierten Truppen in Winterthur eingezogen. Von dieser Zeit weiss ich nur noch, dass ich mich ungeheuer langweilte und meine ganze, einstmals grosse Freude an Schusswaffen schlagartig erlosch.

Schon während meines Hochbaustudiums zeichnete ich immer, wenn der Chef gerade nicht anwesend war, auf den Rand der Pläne meine Atomkrüppel und lernte so nebenbei ein wenig das Freihandzeichnen. Nach der Rekrutenschule arbeitete ich etwa zwei Jahre in einem Baugeschäft als Planer und machte Ausführungspläne, Kostenvoranschläge und Abrechnungen. Der Chef war Prediger einer Sekte und furzte dauernd. Er war immer mit einem Lehrling zusammen im Büro und mir blieb kaum Zeit für meine eigenen Zeichnungen.

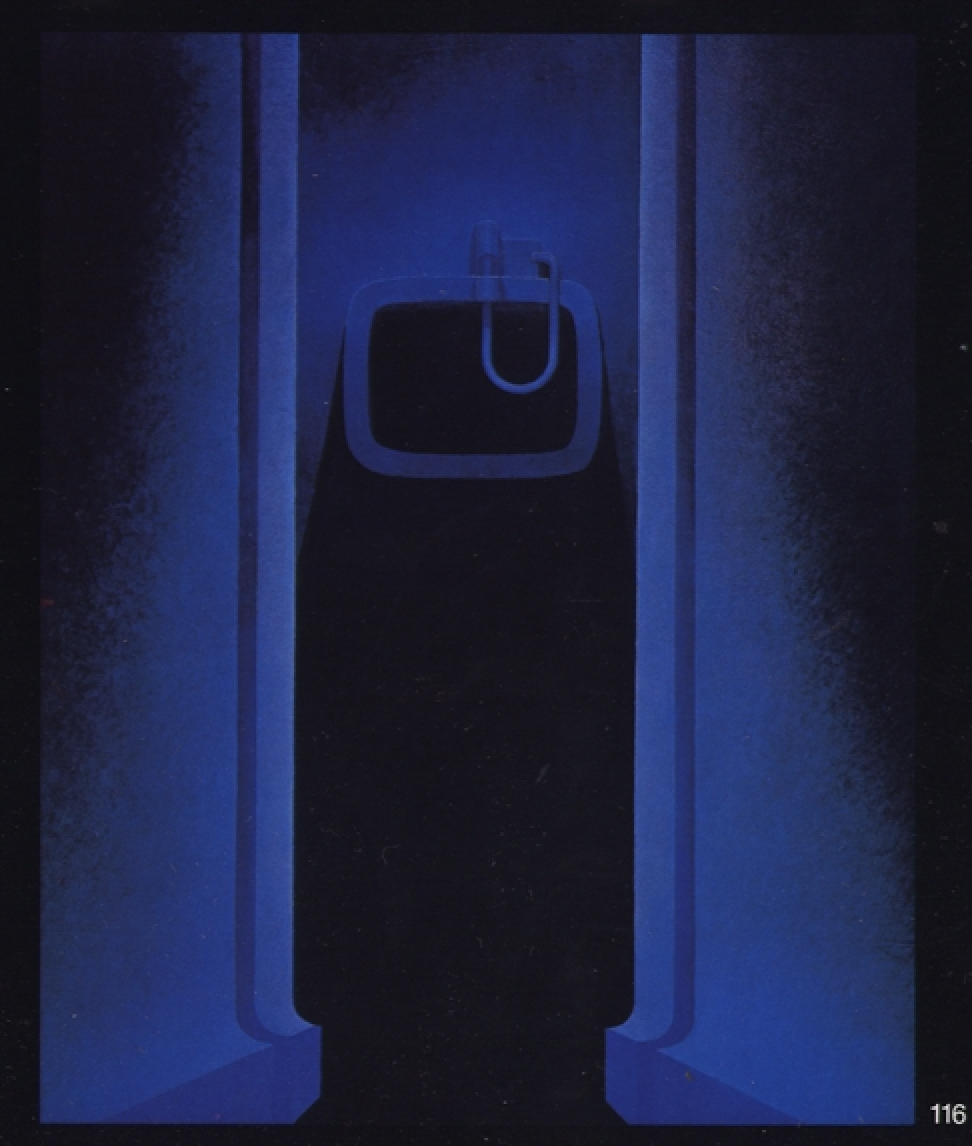
Chur ist für jemanden wie mich eine unmögliche Bleibe. Ich kann den Grund nicht finden. Sind es die hohen Berge, ist es das kleinbürgerliche Denken? Ich weiss es nicht. Mich dünkt, es gäbe nirgendwo so viele Alkoholiker, Idioten und Selbstmörder. Chur wurde in der Weltpresse bekannt, als dort der Astronauten-Götter-Phantast Erich von Däniken wegen Betrugsdelikten zu dreieinhalb Jahren verurteilt wurde. Ein Strafmass, das sonst nur bei Schwerverbrechern angewendet wird. Das zeigt, dass die Bündner wenig Sinn für Phantasten übrig haben und Nicht-Bündner oder Ausländer nur Chancen haben, wenn sie dem Kanton Geld bringen, wie Gunther Sachs oder der Schah von Persien. Die einzige Informationsquelle für moderne Kunst bildete die Buchhandlung Schuler, die über Picasso nicht hinauskam und beim bekannten, gängigen Bündner Künstler Carigiet stehenblieb. Das einzige Geschäft, das schon früh meine Produktionen im Schaufenster zeigte, war die Leihbücherei Schmied, was dem Inhaber des Ladens jeden Morgen so verdankt wurde, dass er die Fenster jedes Mal von Spucke zu reinigen hatte, die ihm die lieben Mitbürger während der Nacht als Reaktion auf meine Bilder auf dem Schaufenster hinterliessen.

Ich trachtete, möglichst schnell aus diesem Spiesserkaff wegzukommen. So gelangte ich 1962 nach Zürich an die Kunstgewerbeschule, wo ich nach einem Jahr Vorkurs die Klasse für Innenausbau und Industrie-Design besuchte und 1966 mit einem Diplom abschloss. Nach der Schule arbeitete ich ein Jahr bei Andreas Christen als Designer und Ausführender seiner Pyramiden-Kunst. In diese Zeit fällt auch meine Bekanntschaft mit Li.



Rekrutenschule, 1960

Passagen



116

Die ersten Passagen-Bilder entstanden aus einer Serie von Träumen. In diesen befand ich mich meistens in einem grossen, türen- und fensterlosen, weissen Raum, dessen einziger Ausgang eine dunkle eiserne Öffnung war, die zu allem Übel noch durch einen eisernen Bügel halbwegs versperrt war. Beim Passieren dieser Öffnung blieb ich auch regelmässig stecken. Der Ausgang am Ende dieses langen Kamins, ich sah nur einen winzigen Lichtschimmer, wurde, um das Übel zu vervollständigen, auch noch prompt wie von unsichtbarer Kraft verschlossen. Nun steckte ich mit am Körper angepressten Armen in der Röhre und konnte mich weder nach vorn noch nach hinten bewegen und spürte, dass mir die Luft ausging. Erwachen blieb die einzige Lösung. Ich malte dann einige dieser imaginären Passagen (I–IX) und bin seither von diesem Geburtstrauma verschont geblieben. Aber die Passagen, die für mich zum Symbol des Werdens und Vergehens in allen Stufen der Lust und des Leids geworden sind, haben mich bis heute nicht losgelassen.

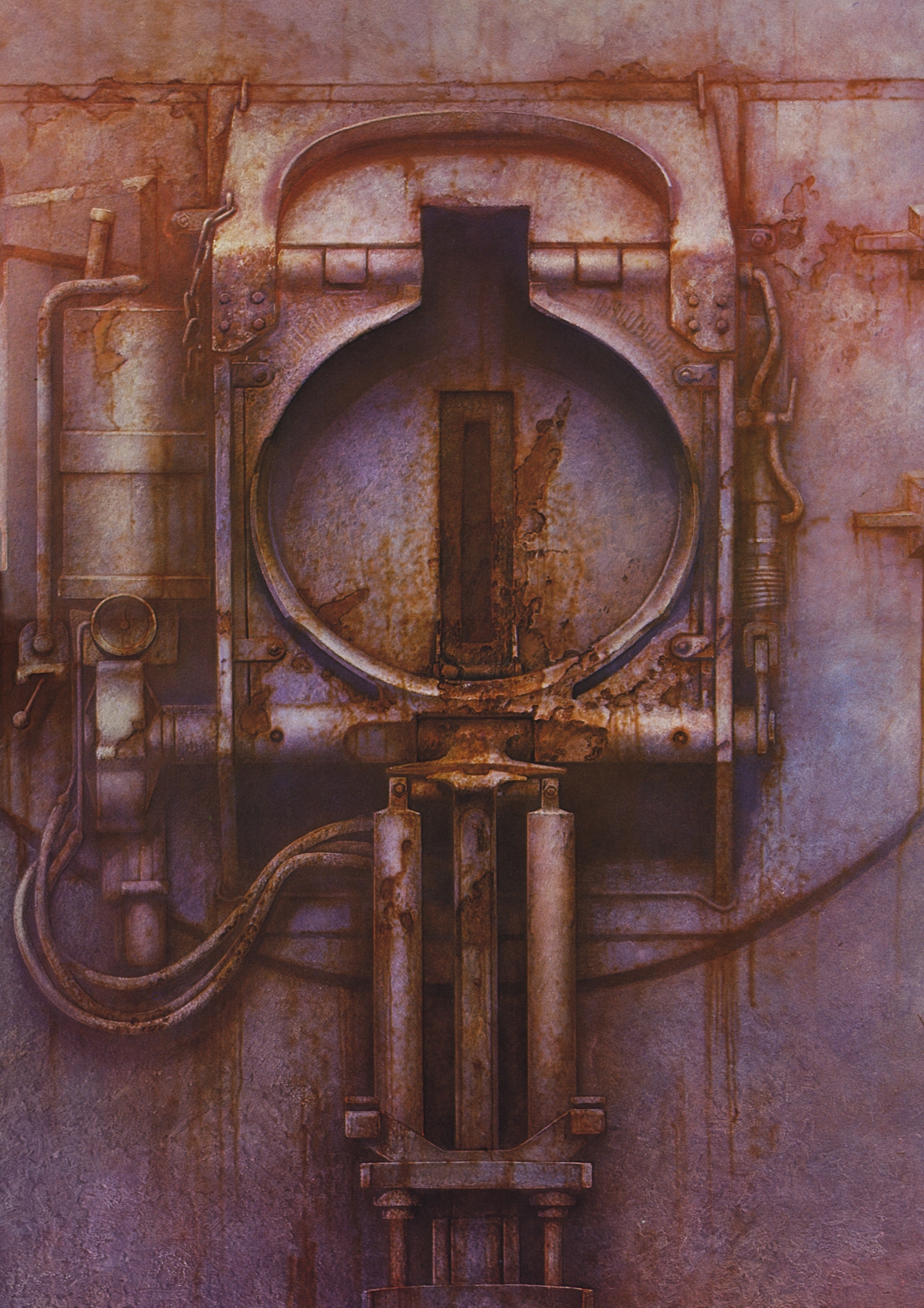
1971 in Köln, auf der Durchreise nach London, sah ich vor dem Hause der «Floh de Cologne» zum ersten Mal die deutsche Müllabfuhr in Aktion. Ich war so fasziniert von diesem mechanisch-erotischen Akt, der die Endlösung dieser überfüllten Kübel einleitete, dass ich schnell ein paar Fotos schoss. Dieser neuen, existenten Passage versuchte ich nun mit Hilfe der psychedelischen Malerei alle möglichen Realitäten aufzuzwingen, um so eine möglichst umfassende Objektivität dieses, wie für mich extra geschaffenen Objekts zu erhalten (X–XXXIII).





116: Passage IV, 100 × 80, 1969
Unten: Müllabfuhr in Köln, 1971

► 170: Passage XIII, 200 × 140, 1971–72



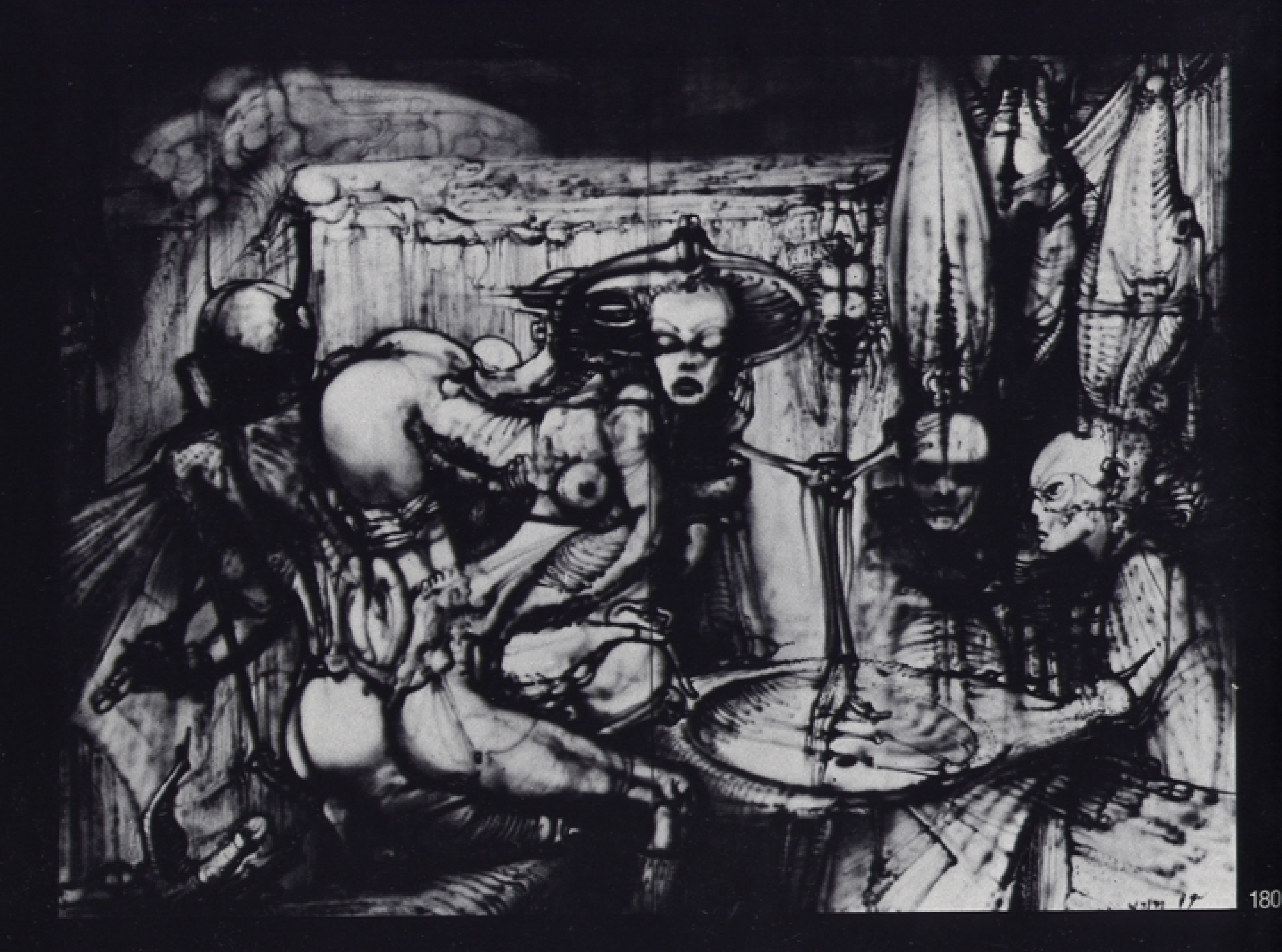
Die Arbeit mit der Spritzpistole

Mit den Spritzpistolen-Zeichnungen begann ich im Februar 1972 auf Anregung einer Bekannten, die sich in der Handlese-Kunst auskennt und sich mit psychedelischen Zeichnungen befasst. Ich war zu diesem Zeitpunkt mit den grossformatigen Passagen beschäftigt, deren Grundform immer dieselbe ist. Die notwendige Wiederholung der formalen Grundstruktur wurde für mich dadurch zur reinen Routinearbeit.

So fing ich an, mich wöchentlich ein- bis zweimal mit den Experimental-Zeichnungen zu beschäftigen. Diese Sitzungen, am Nachmittag begonnen, dauerten meist bis in den frühen Morgen hinein. Für die ersten Zeichnungen verwendete ich schwarze Acryl-Farbe, später für die grossen verdünnte Tusche. Ich begann auf einer Rolle Papier am oberen linken Bildrand und arbeitete gegen den rechten unteren Bildrand hin. Die Zeichnungen entstanden ohne jede Skizze oder Idee. Ich versuchte möglichst, das Denken abzuschalten, um so meinen Seelenkram möglichst unzensuriert ans Tageslicht zu bringen. So entstand eine Art von sehr persönlichem Psychogramm.

Die meisten Kritiker, die an den Passagen Gefallen fanden, waren über so «überladenen, barocken Kitsch» entsetzt und meinten, diese Zeichnungen wären ein Rückschritt zu einem abgestandenen Surrealismus.

Für mich aber sind diese Zeichnungen wichtig, da ich neue Strukturen fand und gewisse Zusammenhänge in der Architektur des menschlichen Körpers auf der einen Seite und der Technik auf der anderen Seite erfasste. Auch habe ich



180





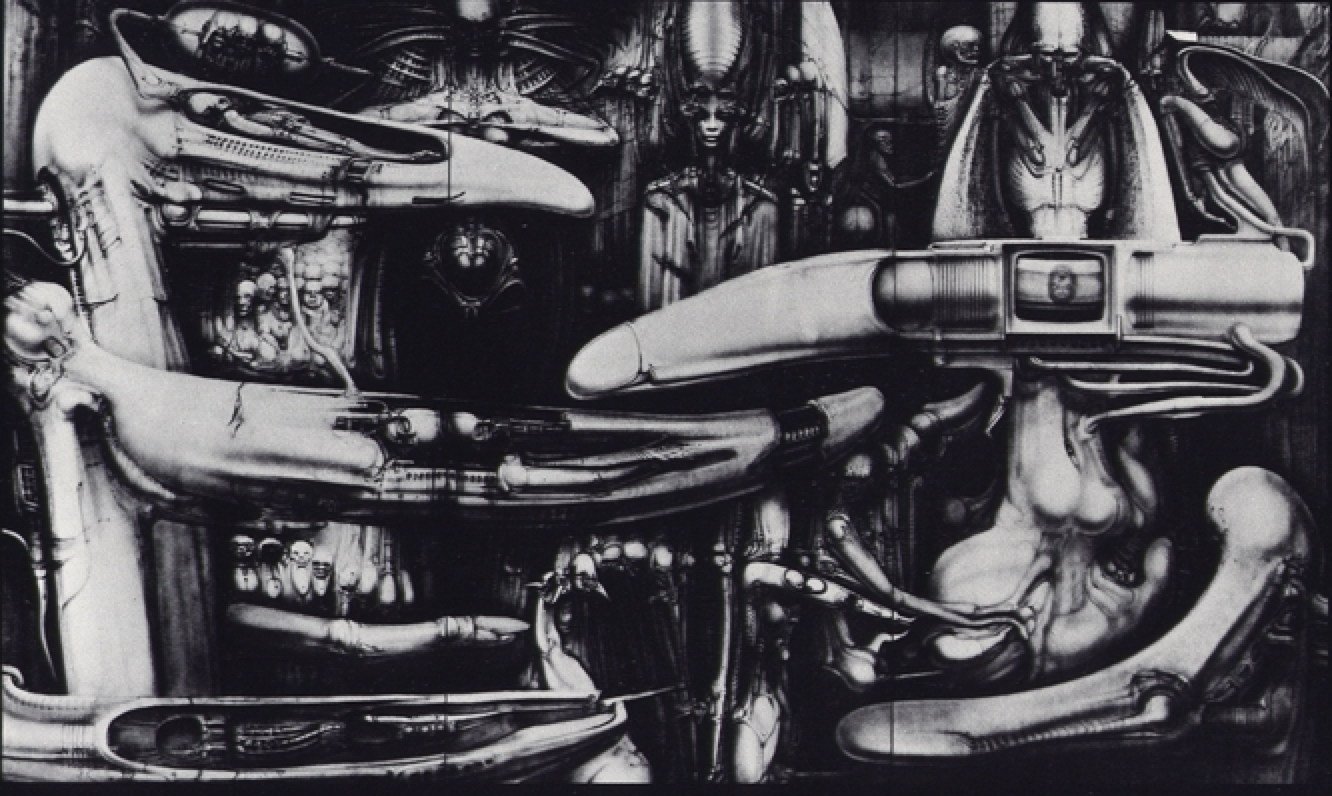
178



179

dadurch die Theorie, die Ernst Fuchs in seiner «Architectura Caelestis» vertritt, noch mehr schätzen und unsere beschissene Reissbrettarchitektur noch mehr verdammen gelernt.

Auch wurde mir die ungeheure Direktheit der Spritzpistole bewusst, mittels derer ich Visionen, unmittelbar auf die Bildfläche projiziert, sofort festhalten kann. Für die Leser, die nicht wissen sollten, wie diese Pistole funktioniert, möchte ich sie kurz erklären: Beim Druck auf den Knopf dieses Luftpinsels wird Farbe durch eine feine Düse gepresst und versprüht. Hält man dieses Instrument sehr nahe an die Bildfläche und verringert den Druck auf den Knopf, so erzielt man relativ feine Zeichen, Punkte und Linien bis zu einem halben Millimeter Durchmesser. Zieht man die Pistole unter gleichzeitigem verstärktem Druck auf den Knopf von der Bildfläche zurück, entstehen grosse, unscharfe, gleichmässig auf alle Seiten ins Neutrale übergehende Flächen. Mit der Zeit spielt sich das Arbeiten mit diesem Gerät so ein, dass der Vorgang automatisch wird, wie das Lenken eines Autos. Man wird selbst zu einem Automaten, der auch dann noch funktioniert, wenn man sich in den Grenzbereichen des klaren Denkens befindet, also zum Beispiel in Rauschzuständen.



190

In 6577 S. Abbondio, oberhalb des Lago Maggiore, am «Via Crucis», 1972

180: Spritzpistolenzeichnung, 100 × 140, 1972
178: Spritzpistolenzeichnung, 100 × 70, 1972
179: Spritzpistolenzeichnung, 100 × 70, 1972
190: Chiquita, 240 × 420, 1972

► 271: Nationalpark I, 200 × 140, 1975



Li

Li sah ich zum ersten Mal im Herbst 1966 im Restaurant Turm. Sie war in Begleitung meines alten Freundes P., der als Schauspieler am Neumarkt-Theater ein Engagement hatte. Li war 18 Jahre alt und wunderschön. Sie besuchte noch die Schauspielschule und stand kurz vor dem Abschluss. Sie strahlte eine ungeheure Frische aus und eine Reinheit und Ehrlichkeit, wie ich sie selten bei einem Menschen gefunden habe. Sie war eine aus meinen Träumen aufgestiegene Fee, die Wirklichkeit geworden war. Wie sie mir später sagte, muss ich bei ihr am Anfang einen eher komischen Eindruck hinterlassen haben. Durch meine Art, möglichst eindrucksvoll zu wirken, tat ich etwas zuviel des Guten, und so glaubte sie zuerst einen Schwulen vor sich zu haben. Die beiden luden mich ein, mit ihnen in ihre Wohnung am Rindermarkt 8 zu gehen.

Ich war begeistert, dass es mir so leicht gemacht wurde, Li kennenzulernen, und quartierte mich auch eine Woche später dort in der Wohnung in einer kleinen Gerümpelkammer ein. Die Zweizimmerwohnung befand sich im Dachstock, war eine Bruchbude, kostete 50.– Franken Miete im Monat und war ungeheuer romantisch und gemütlich. Da das Haus bald abgerissen werden sollte, wurde vom Vermieter nichts mehr repariert. Das wirkte sich vor allem bei schlechtem Wetter ungünstig aus. An den verschiedensten Orten mussten Pfannen, Töpfe und Kübel aufgestellt und über die Betten Plastiktücher gelegt werden, damit sie nicht völlig durchnässt wurden. Ein weiteres Übel waren die Kakerlaken, von denen es nur so wimmelte. Der Bretterboden mit seinen breiten Spalten bot dem Ungeziefer genügend Möglichkeiten, sich zu verstecken. Nachts kamen sie dann aus allen Ritzen hervor, kletterten die Wände hoch und fielen einem oft in die Betten. Wenn man das Licht anzündete, begann eine Massenflucht. Die langsameren, durch unser Giftpulver schon geschwächt, wurden von uns rund um die Betten totgeschlagen und bildeten dort hässliche Fettflecken. Auch die Küche bot einen nicht gerade appetitanregenden Anblick.

Der mit grossen Ziegelsteinen ausgelegte Boden zeigte grosse Löcher, die, zum Teil mit Küchenabfällen gefüllt, gefährliche Fallgruben bildeten (die fehlenden Ziegelsteine befanden sich auf dem Dach und beschwerten die Plastik-Folien). Den einzigen Luxus bildete ein alter 4löchriger Gasherd, der aber auch an beliebig anderen Stellen angezündet werden konnte und darum nur mit dem Haupthahn bedient wurde.

Das WC befand sich im dunklen Treppenhaus und hatte weder Licht noch Fenster. Die Wasserspülung funktionierte nicht und die Klosett-Muschel war halb zertrümmert. Es wurde von uns darum nur zum Pissen verwendet. Man hielt mit dem linken Fusse die gegen aussen aufgehende Tür offen und pisste in das Dunkle hinein in der Richtung, in der man die zerbrochene WC-Schüssel vermutete. Damen hatten die Toiletten der umliegenden Restaurants zu benutzen.

Ich quartierte mich in der kleinen Abstellkammer ein. Aus zusammengestohlenen Backsteinen und Brettern baute ich ein Podest, auf das ich eine dünne Schaumgummimatratze legte, auf der ich schlief. Der übrige Platz wurde mit Papierrollen und Malutensilien belegt.





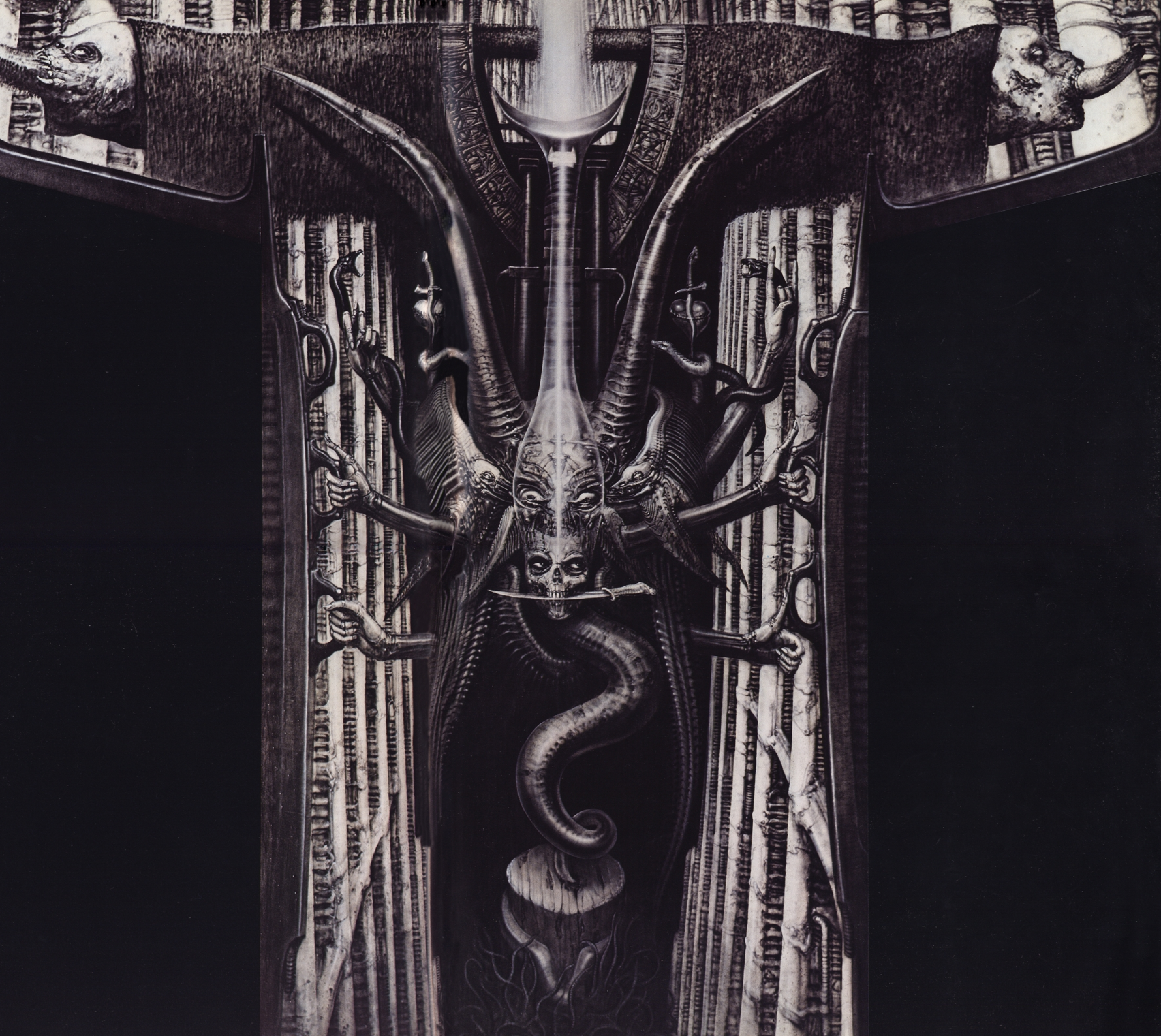



Oben: Portrait Li Tobler, 1973, Foto: Leonard Zubler
Mitte und unten: Theaterszenen mit Li, Stadttheater St. Gallen, 1969
► 251: Li II, 200 × 140, 1974

►► 320: The Spell III (Eingangspartie), 240 × 280, 1976; 331, The Spell IV, 240 × 420, 1977; 238, The Spell II, 240 × 420, 1974; The Spell I, 240 × 280, 1973–74



The Spell









Li und P. schliefen in der Stube auf einem schrägen, durchgessenen Sofa. Ihr Raum besass im Gegensatz zu meiner Kammer einen Holzofen, einen kleinen Tisch und zwei zerschlissene Korbstühle und diente uns als Aufenthaltsraum und mir als Atelier.

Trotz aller Nachteile besass diese Wohnung eine ungeheure Atmosphäre und viel Charme, nicht zuletzt auch durch die niedere Raumhöhe, die abgeschrägte Decke und die kleinen Fenster.

Vom nahen Neumarkttheater erhielten wir oft illustren Besuch, z. B. von Peter Handke, Doris Kunstmann, H. C. Artmann usw. Alle fühlten sich in dieser Bruchbude gut aufgehoben. P. war ein vorzüglicher Koch und tischte mit geringen Mitteln die herrlichsten Gerichte auf. Natürlich ergaben diese Festereien oft Unannehmlichkeiten mit den anderen Hausbewohnern. Aber da sich diese aus Zuhältern, Huren, Boxern und Rentnern zusammensetzten, wurden die Konflikte jeweils untereinander unter Ausschluss der Polizei ausgefochten. Nur einmal erschienen vier bewaffnete Uniformierte, als es darum ging, einen zornigen Rentner zu entwaffnen und zu beruhigen. Das kam so: Stani, ein Schauspieler, der unter uns wohnte, hatte wieder einmal sein Radio zu laut aufgedreht, was einen siebzigjährigen Mann, der mit seiner Mutter zusammen die Wohnung unter ihm teilte, von ihr aufgestachelt, kurzerhand zur Selbsthilfe greifen liess. Mit einer grossen Axt zertrümmerte er die Wohnungs- und gleich auch die Schlafzimmertür des Schauspielers und drohte, dem im Bett Liegenden, zu Tode Erschrockenen den Schädel einzuschlagen, wenn er sein Radio noch einmal anstellen würde.

Das war das einzige Mal, wo die Polizei gerufen wurde, sonst erschien sie immer ungerufen.

Als P. wegen eines längeren Gastspiels im Ausland weilte und mich mit der schönen Li alleine liess, passierte es ganz zwangsläufig, dass wir uns ineinander verliebten. Diese Bindung sollte neun Jahre bis zu Lis Tod dauern.

Ich habe Li während dieser langen Zeit sehr lieb gewonnen. Sie war von einer ungeheuren Vitalität und von einem grossen Lebenshunger besessen. Sie wollte kurz und intensiv leben. Neue Bekanntschaften wertete sie immer viel zu positiv und litt dann umsomehr, wenn sie sich nachher als faule Eier entpuppten. Ihr ungeheurer Gerechtigkeitssinn und ihre absolute Ehrlichkeit brachten ihr nichts als Enttäuschungen, was bei ihr immer mehr zu Depressionen und Zeiten völliger Apathie führte. Bei P.'s Rückkehr waren wir schon in ein Nachbarhaus gezügelt. Da diese Wohnung ebenfalls im obersten Stock lag, ging der Umzug übers Dach vonstatten. Der Zustand dieser zwei Zimmer war keineswegs besser als die der letzten Wohnung, auch war keine Heizung installiert, was mich zum Kauf von zwei Petrolöfen zwang, die jeweils während der Nacht ausgeschaltet werden mussten, damit man nicht im Schlafe vergiftet wurde. Dies hatte allerdings zur Folge, dass im Winter das Thermometer am Morgen manchmal Temperaturen unter Null zeigte. Ich war daher auch dauernd erkältet.

Endlich mit meiner Geliebten allein, begann die perfekte Idylle. Tagsüber arbeitete ich bei Andreas Christen an einem Möbelprogramm der Knoll International. Nach Feierabend beschäftigte ich mich mit meinen Tuschezeichnungen. Ich hatte eine neue Technik für meine grossformatigen Bilder ausgearbeitet. Mittels Zahnbürste und Drahtsiebchen spritzte ich Tusche auf ein dickes, festes Transparentpapier und schabte dann mit einer Rasierklinge die hellen Partien der Zeichnung heraus. So entstanden die Bilder «Gebärmaschine», «Schächte» usw.

Li arbeitete nach erfolgreichem Abschluss des Bühnenstudiums am Neumarkt-Theater. Um ihre Stimme und die Sprache zu trainieren, las sie mir aus meinen Lieblingsbüchern vor. Auf diese Weise wurden meine Zeichnungen unbewusst vom Inhalt dieser magischen Schriften beeinflusst, die Bilder entstanden fast wie im Traum. Ich erinnere mich gerne an diese schöne Zeit zurück.





Oben: Li, bemalt von H.R.G., 1973
Unten links: Li, bemalt von H.R.G., 1967
Unten rechts: Eveline, Boris und Li, 1971

► Oben: 250, Li I, 70 × 100, 1974, Lichtdruck, handkoloriert, Auflage 170 + XX, sign.
► Unten: 301, Necronom II, 70 × 100, 1976

Biomechanoid

Leider währte diese Zeit nicht allzulange. Li erhielt ein Engagement am Stadttheater in St. Gallen, und unser Haus wurde im Sommer 1969 abgebrochen. Ich fand ein kleines Zimmer im Seefeld-Quartier in der Feldeggstrasse und besuchte Li an den Wochenenden in St. Gallen.

Auf den guten Rat meines Freundes Pascha gab ich den Beruf als Designer auf, da ich allmählich vom Verkauf meiner Bilder leben konnte. Ich wagte die ersten Malversuche in Öl. Diese Technik war noch zeitraubender als die Technik zuvor. Einige schöne Beispiele aus dieser Zeit sind «Hommage à S. Beckett» und die ersten «Passagen». Nach zwei langen Saisons in St. Gallen kehrte Li nach Zürich zurück und fand Unterkunft bei E. B., die mit ihrem Sohn nur einige Querstrassen von mir entfernt wohnte. Bei ihr lernte ich auch Friedrich Kuhn kennen, einer der bedeutendsten Maler der Schweiz, der 1972 infolge einer Leberzyrrhose starb und immer noch nicht die Anerkennung hat, die ihm eigentlich zustehen würde.

Im Jahre 1970 kam ich durch die Erbschaft eines Onkels zu den nötigen Mitteln, um mir ein kleines Reihenhaus am Stadtrand von Zürich zu erwerben. Nach einigen kleinen Umbauarbeiten und dem Einbau einer Zentralheizung konnten wir einziehen. Je perfekter ein Atelier ist, um so schwieriger ist es, darin zu arbeiten.

Das bekam ich hier zu spüren, und das erste Jahr war entsetzlich, auch der Badezimmerhorror verfolgte mich noch immer. Das vegetative Nervensystem war in Unordnung geraten, ich hatte Schmerzen am ganzen Körper, glaubte Krebs zu haben, war unglücklich und malte verzweifelt an den Badewannenbildern herum.

Li machte mir das Leben auch nicht gerade leichter. Sie verschwand eines Tages mit ihrem kleinen 2-CV. Zu jener Zeit arbeitete sie im Kellertheater in Baden, war eine Nacht nicht nach Hause gekommen und blieb für ein paar Tage von der Bildfläche verschwunden. Ich glaubte, sie wäre auf der vereisten Strasse verunfallt und läge womöglich mit zerbrochenen Gliedmassen in einem Tobel. Ich suchte mehrere Male die ganze Strecke ab – natürlich erfolglos. Das Theaterstück musste ausfallen, bis sie endlich nach drei Tagen aus Deutschland anrief, ich solle mich nicht sorgen, sie hätte eine kleine Reise (natürlich in Begleitung) dringend nötig gehabt.

Nach diesem Vorfall konnte sie tun und machen was sie wollte, mein Quantum an Nervenanspannung war überschritten, ich wurde ruhig und fast teilnahmslos. Ich begann ein eher kameradschaftliches Gefühl für sie zu empfinden, war froh, wenn sie durch eine neue Liebschaft glücklich war, was für unser Zusammenleben nur von Vorteil war.

Durch einen anderen Bekannten wurde ich auf ein neues Malgerät aufmerksam gemacht. Es handelte sich um die Retouchierspritzpistole. Dieses Instrument benützte ich nun nebst dem Pinsel für meine Acrylbilder der «Passagen»-Serie. Während der Zeit von 1970 bis 1972 war ich ausserstande, menschliche Wesen zu malen. Meine ganze Bilderwelt bestand aus kahlen, technischen Interieurs, eisernen Gefängnissen, mit engen, unmenschlichen Gängen, wo niemals Leben keimen konnte.

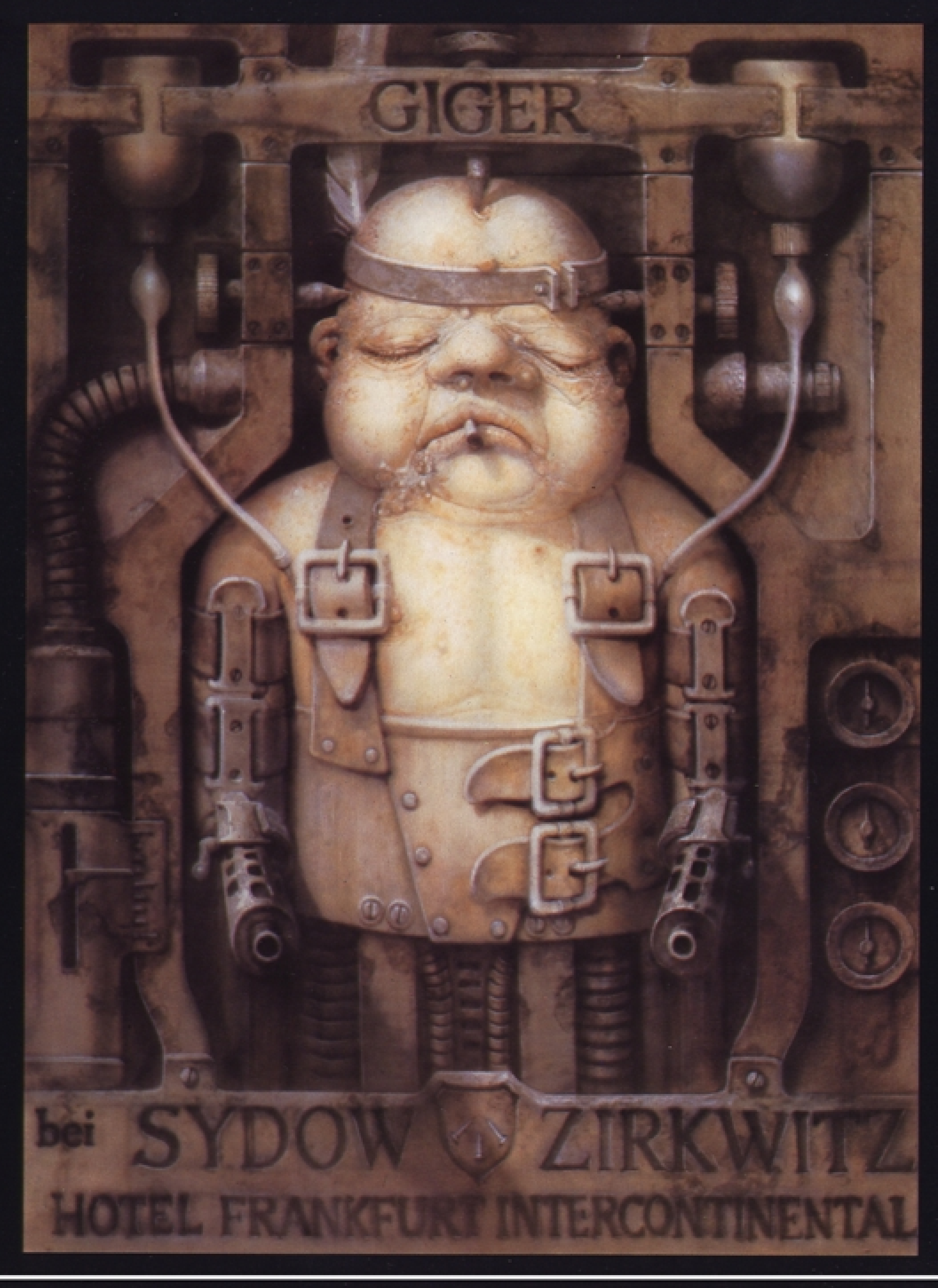
Endlich, anfangs 1972, angeregt durch eine Freundin, begann ich mit neuen Experimenten mit der Spritzpistole. Eine wahre Flut von Monstern und wildwucherndem barockem Dekor brach in meine Bilder. Ich war wieder gesund und glücklich und war wie wild nach dem Suchen in meinem Unterbewusstsein. Ich fing an, meine kahlen Wände mit eigenen und fremden Produktionen zu füllen, was dazu führte, dass aus Platzgründen auch die Fenster überdeckt wurden. So entstand allmählich dieses Tempelinterieur, von dem der Sagen- und Mythenforscher Sergius Golowin in Zeitungsartikeln schon prophetisch schrieb, als es dies noch gar nicht gab.

Li erhielt ein Engagement in «Mi Frau, dr Chef» und bereiste während eines Jahres mit Margrit Rainer und Ruedi Walter die meisten der deutschsprachigen Städte und Dörfer der Schweiz.



Die drei Kinder tragen einen Eisenreifen um den Kopf, der die Feder hält. Der Eisenreifen lässt sich durch eine Schraube zusammenziehen. Sie müssen also, ob sie nun wollen oder nicht, Indianer spielen oder wenigstens danach aussehen. Ich erinnere mich, dass ich mit meiner Mutter als Zuschauer bei einem Faschingsumzug teilnehmen musste. Ich war etwa 3jährig und wurde von meiner Mutter gegen meinen Willen als Liftboy verkleidet. Da sie alles selber geschneidert hatte, musste es auch getragen werden. Das Kostüm bestand aus einer langen Hose und einem Jackett aus dunkelrotem Samt mit Silberstreifen. Auf dem Kopf trug ich eine mit Samt überzogene Käseschachtel, die von einem Gummiband gehalten wurde und mir das Kinn einschnitt. Ich schämte mich in dieser Aufmachung vor allen anderen Kindern und kam mir wie ein Idiot vor, war den Tränen nahe und sollte doch ein freundliches Gesicht machen.

Beim Betrachten meiner Bilder, die immer mit Riemen und Stricken gefesselte Leiber darstellen, fällt mir auch noch eine andere Episode ein. Als ich etwa 4 Jahre alt war, bastelte mir meine Mutter einen Overall, der vom Hals über den Rücken bis hinunter zwischen den Beinen von einer Unzahl von Knöpfen verschlossen wurde. Da ich nun beim Scheissen auch pissen musste (es ist heute noch so) und meine Bedürfnisse bei dieser Einrichtung nicht gleichzeitig verrichten konnte, pisste ich folgerichtig beim Scheissen immer in die Hosen. Meine Mutter liess sich nicht überreden, den Anzug zu ändern, und so wartete ich das Zubettgehen ab, dass sie mich endlich aus diesem Zwang befreien würde und ich endlich meine Bedürfnisse verrichten konnte.



Oben: Iris Giger
Unten: Biomechanoid (Plakat, Sydow-Zirkwitz), 86 × 60, 1975

► 252: Biomechanoid I, 200 × 140, 1974



Ich bewunderte Li sehr, vor allem, dass sie es aushielt, dasselbe Theaterstück über 130mal zu spielen, wo ich doch ausserstande bin, dasselbe Bild auch nur einmal zu wiederholen. Doch plötzlich hielt sie es nicht mehr aus. Sie hatte Gelegenheit, mit jemandem nach San Francisco zu reisen, und nahm vom Theater für immer Abschied. Sie war noch jung und wollte das Leben geniessen. Immer bei einem Maler zu bleiben, der von morgens bis abends arbeitete, war wohl für Lis Temperament nicht das richtige. Also nahm sie Abschied von mir und wollte für immer verreisen. Sie kam aber schon nach einem Monat niedergeschlagen wieder zurück. Sie hatte ihr Glück in Amerika nicht gefunden und vermisste mich doch zu sehr. Ich versuchte, sie für alles mögliche zu begeistern, hatte aber keinen Erfolg. Sie meinte, durch meine ungeheure Aktivität wäre sie wie gelähmt und könne nichts unternehmen, denn ich würde ja doch alles besser machen. Sie hatte das Gefühl, ich würde ihre ganzen Kräfte aussaugen, um sie für mich zu benutzen. Ich war in einer unmöglichen Situation. Ich konnte ja nicht, um ihr zu helfen, meine Produktion einstellen. Endlich fand sich etwas, das sie wieder begeistern konnte.

Neben der Galerie Stummer & Hubschmid wurde ein grosser Raum frei, der sich ausserordentlich gut für eine Galerie eignete. Als Galeristin hatte sie endlich die Gelegenheit, mit mir zusammenzuarbeiten. Jörg Stummer beriet sie und half ihr in allem, was mit der Galerie zusammenhing. So konnte im Herbst 1974 endlich die neue «Galerie Li Tobler» mit der Ausstellung «Manon, oder das lachsfarbene Boudoir» ihre Pforten öffnen. Die Ausstellung war ein voller Erfolg. Im weiteren stellte sie Walter Pfeiffer und Jürgen Klauke aus und schloss die Saison mit der thematischen Ausstellung «Schuh-Werke» (die Idee und der Ausstellungs-Titel wurden ein Jahr später von der Kunsthalle Nürnberg übernommen). Zur Vernissage wurden die Besucher aufgefordert, in ihren Lieblingsschuhen zu erscheinen. Ich trug Schuhe aus zwei frischen, ausgehöhlten Broten und filmte das verrückt gekleidete Publikum für meinen Film «Giger's Necronomicon».



Nach dieser Kunstsaison fiel Li in ihren lethargischen Zustand zurück und nahm sich am Pfingstmontag 1975 durch einen Revolverschuss in die Schläfe das Leben.

Li, 1975

Baphomet

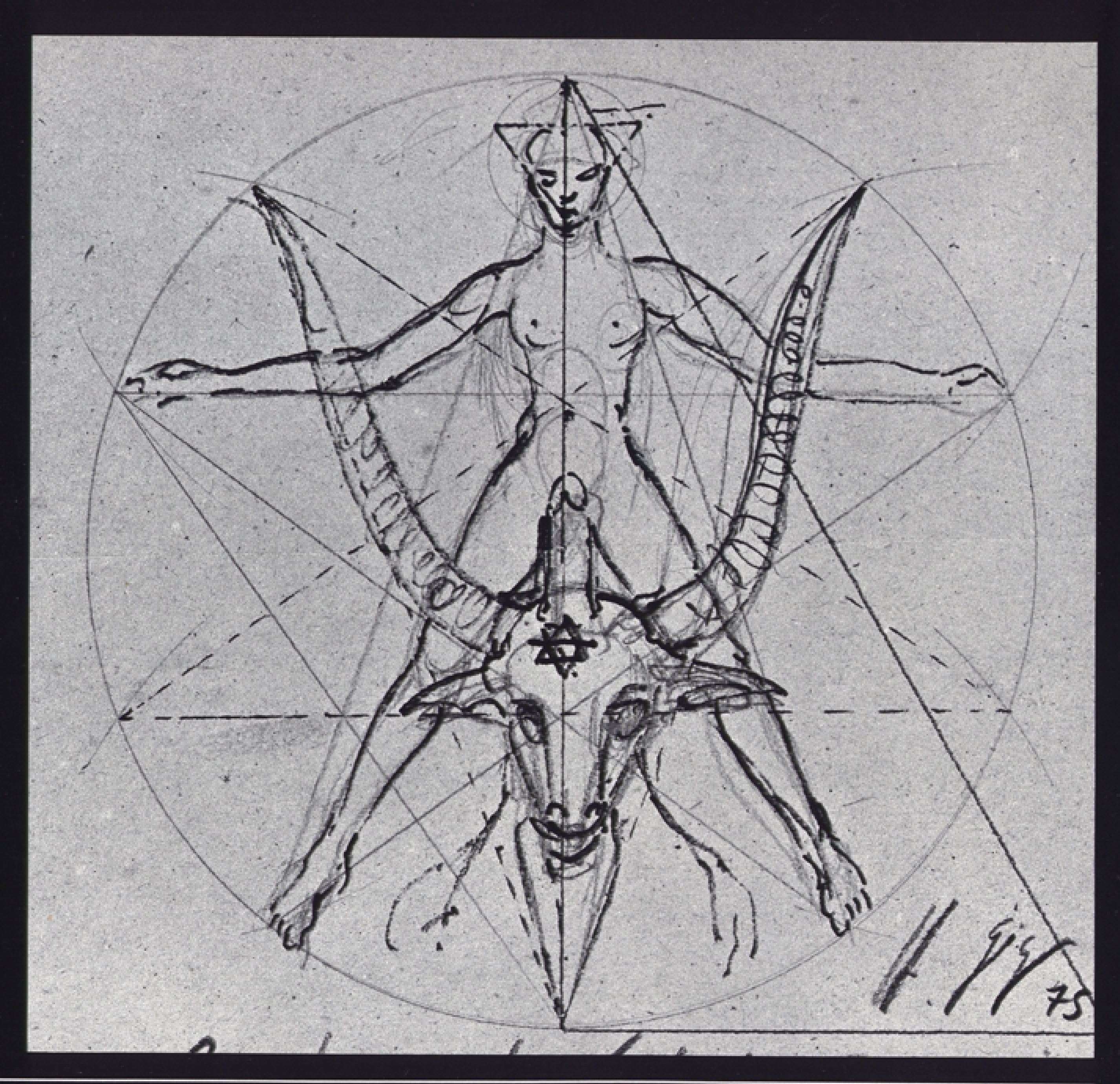


Bock des Sabbat. — Baphomet und Mendes

Titelbild ....

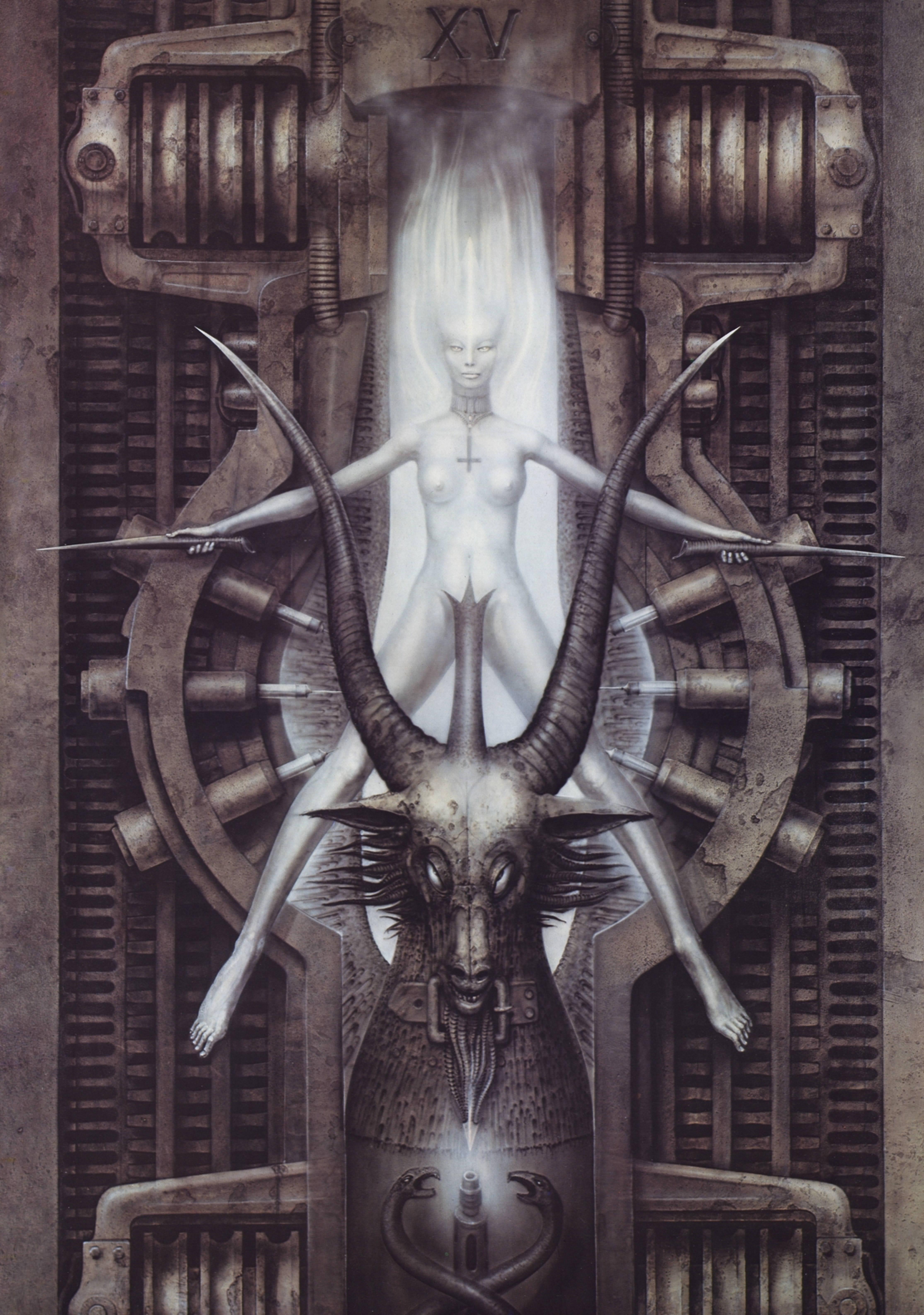
Pantheistisches und magisches Bild des Absoluten. Die Fackel zwischen den beiden Hörnern stellt die gleichrichtende Intelligenz der Dreiheit dar; der Kopf des Bockes ist ein synthetischer Kopf und vereinigt Eigenschaften des Hundes, Stieres und Esels und bedeutet die Verantwortlichkeit der Materie allein, und in den Körpern die Sühne für körperliche Sünden. Die Hände sind menschlich, um die Heiligkeit der Arbeit zu zeigen. Sie machen nach oben wie nach unten das Zeichen der Esoterik, um die Eingeweihten auf Geheimhaltung hinzuweisen, und zeigen zwei Mondsicheln, oben eine weiße, unten eine schwarze, um die Beziehungen des Guten zum Bösen und der Barmherzigkeit zur Gerechtigkeit zu erklären. Der untere Teil des Körpers ist verschleiert, ein Bild des Mysteriums der universellen Zeugung, welche nur durch das Symbol des Hermesstabes angedeutet ist. Der Bauch des Bockes ist schuppig und muß grün gedacht werden; der oben befindliche Halbkreis muß blau sein; die Federn, die bis zur Brust reichen, sind verschieden gefärbt. Der Bock hat weibliche Brüste und trägt also von der Menschheit nur die Zeichen der Mutterschaft und Arbeit, d. h. die Zeichen der Erlösung. Auf seiner Stirn zwischen den Hörnern und unter der Fackel, sieht man das Zeichen des Makrokosmos oder das Pentagramm mit der Spitze nach oben als Symbol der menschlichen Intelligenz, das durch seine Stellung unter der Fackel, durch deren Flamme ein Bild der göttlichen Offenbarung gibt. Diese vieldeutige Figur hat als Sitz einen Würfel und als Sockel entweder eine Kugel allein oder eine Kugel und einen Schemel. Auf unserer Zeichnung gaben wir ihr nur die Kugel, um das Bild nicht allzu kompliziert erscheinen zu lassen.

Eliphas Lévi, mit bürgerlichem Namen Alphonse Louis Constant, wurde 1810 in Paris geboren. Er sollte ursprünglich katholischer Priester werden, wurde aber wegen seiner eigenständigen Ansichten von der Kirche ausgeschlossen. Längere Zeit widmete er sich dem Studium der Magie. Mehr als 200 Werke tragen seinen Namen und nahezu alle okkulten Bewegungen haben aus seinen Werken geschöpft, meistens allerdings ohne seinen Namen zu nennen. Lévi verstarb als einer der berühmtesten und gelehrtesten Okkultisten überhaupt 1875 in Paris.



Oben: Aus Eliphas Lévi, Transzendentale Magie, II, Ritual, Basel, 1976
Unten: Baphomet-Skizze, 1975

► 272: Baphomet (nach Eliphas Lévi), 200 × 140, 1975


XV

Minon

Die Eröffnungsausstellung in der «Galerie Li Tobler» fand mit Arbeiten von und über Manon statt.

Manon, eine schöne, geheimnisvolle Frau, immer führend in der neusten Mode, eine Zeitlang auch Inhaberin einer Boutique in Zürich mit erfolgreichen Eigenkreationen, entschloss sich, den Beruf und das Leben zu ändern und fortan als Künstlerin tätig zu sein. So stellte sie ihre ganze Wohnungseinrichtung zum ersten Mal in einer Galerie aus, unter dem Motto: «Manon, oder das lachsfarbene Boudoir». Das Boudoir, eine auserlesene, stattliche Ansammlung von persönlichen Fetischen, einem achteckigen Spiegelparavent um ein lachsfarbenes Bett plaziert und von einem lachsfarbenen Baldachin überdeckt, hatte eine magische Ausstrahlung, was aber auch zum Teil auf das Konto des überaus starken Parfums ging, das einem fast die Besinnung raubte.

Um die ganze Ausstellung noch etwas attraktiver zu gestalten, lud Li eine Anzahl weiterer Künstler ein: Lüthi, Raetz, Pfeiffer, Klauke, Jäggli, Burkhard, Barbara S. und auch mich. So entstand mein Portrait «Minon», dessen Name sich aus Manon und Minou, der Siamkatze der Herrin, zusammensetzte.



257





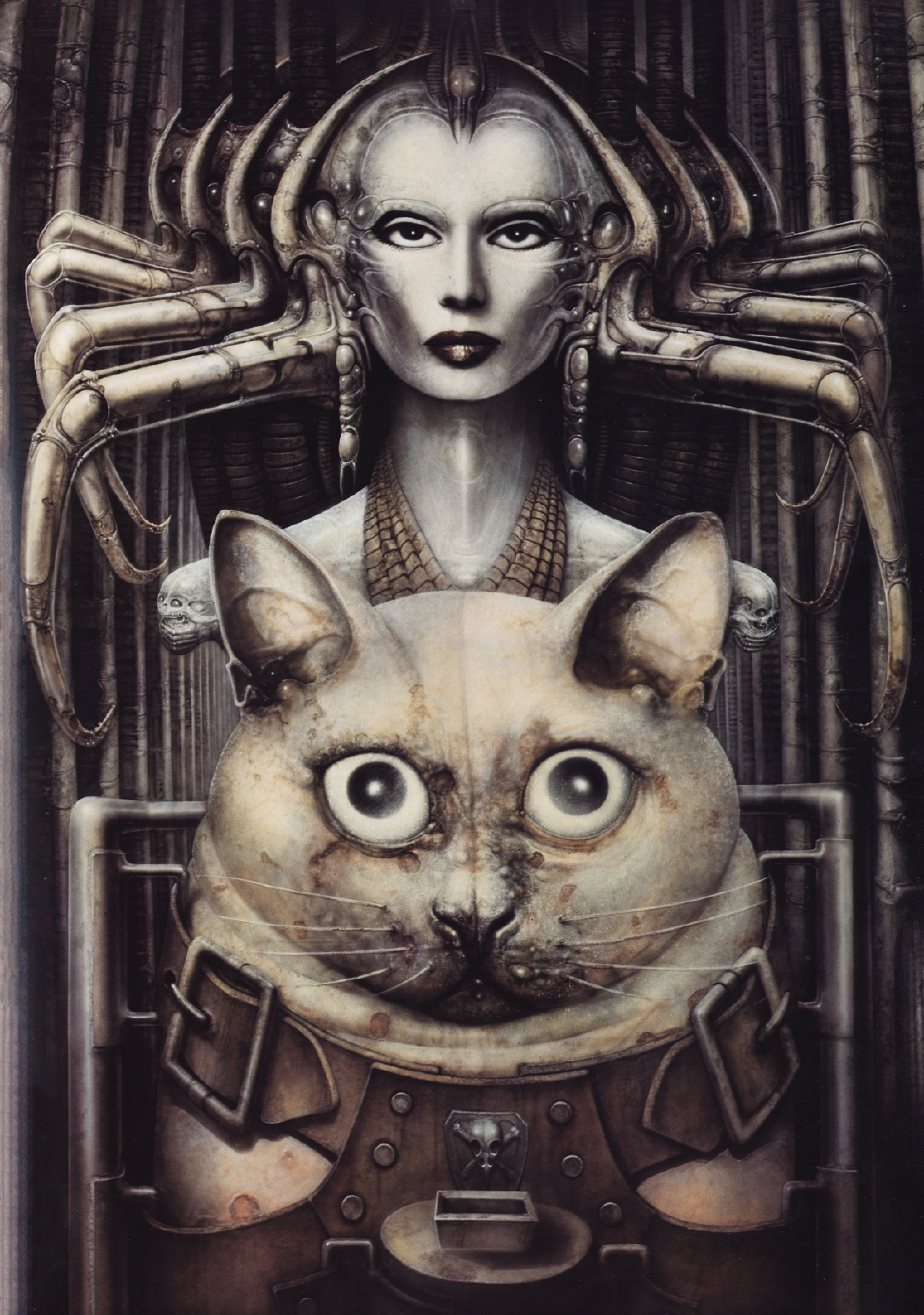


332

‹Manon's lachsfarbenes Boudoir›, in der ‹Galerie Li Tobler›, 1974, Fotos: Jost Wildbolz

257: Behemoth, 100 × 70, 1975
332: Rattenbild, 60 × 70, 1977

► 256: Minon, 200 × 140, 1974



Stipendien

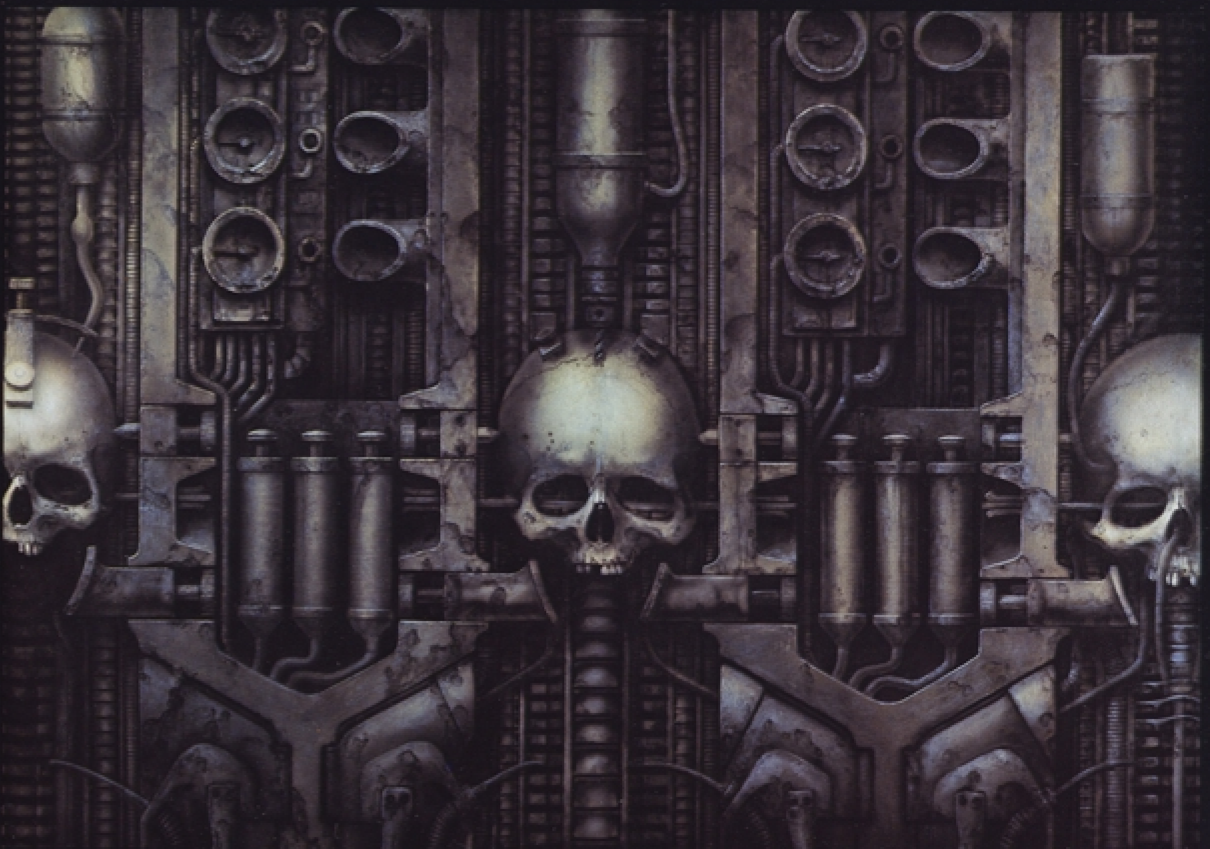
Der Staat vergibt alljährlich an sogenannte junge Künstler Stipendien. Es handelt sich dabei um eine lächerliche Summe, die einem für kaum mehr als drei Monate ein sorgenfreies Leben gestattet. Diese Beträge, in Raten ausbezahlt, müssen im Wettbewerb mit anderen Künstlern mühsam erworben werden. Vom Departement des Innern kann der Hoffnungsvolle Formulare beziehen, auf denen alle Angaben zur Person gefragt werden und eine Erklärung, was man im Glücksfall mit dem Geld anfangen bzw. kaufen würde. Ich hätte am liebsten immer eine Liste von Spirituosen und Drogen angegeben.

So um die Weihnachszeit herum hatte dann der Stipendienanwärter drei Werke auf eigenes Risiko an einen Jurierungsort zu senden, der meistens in einer der grösseren Schweizer Städte liegt. Die Werke werden dann von sogenannten Fachleuten unfachmännisch in Empfang genommen und der Reihe nach in grossen Hallen den Wänden entlang aufgestellt. Meine Bilder musste ich danach jedesmal restaurieren. Die Jury, sie setzt sich aus Malern, Bildhauern, Architekten, Kunstkritikern, Bürolisten und anderen Künstlern zusammen, schreitet nun diesen Kunstschlangen entlang und trennt die Spreu vom Weizen. Durch kurze Gesten werden die Todeskandidaten bestimmt und von Fachleuten sofort auf einen Karren geladen und weggeschafft. Was nach fünfmaligem Abschreiten übrigbleibt, ist stipendienwürdig, es darf sich dabei aber nicht um mehr als um 40 Kandidaten handeln. Ich habe viermal von 1967–1971 an diesem Stipendienwettbewerb teilgenommen und nie etwas erhalten, ich bin meistens schon im zweiten Durchgang rausgeflogen, und zwar mit Bildern wie «Phallelujah» und der «Gebärmaschine», von der über 50000 Poster verkauft wurden und die doppelseitig als Mittelblatt im Unesco-Kurier 11/1970 abgedruckt und in 15 Sprachen in einer Auflage von mehreren Millionen über die ganze Erde verbreitet wurde. Ich habe mich bei anderen Künstlern erkundigt und erfahren, dass auch Leute wie Jean Tinguely nie ein Stipendium erhalten haben. Es scheint, dass ein Stipendium geradezu ein Etikett für Mittelmässigkeit sein muss.



BRAIN
SALAD
SURGERY





216

Rückseite der LP ‹Brain Salad Surgery› von ‹Emerson, Lake & Palmer›

Oben und Mitte: Die englische Pop-Gruppe ‹Emerson, Lake & Palmer› zu Besuch in Giger's Atelier, 1973, Foto: Bruno Torricelli
216: Landschaft XIX, 70 × 100, 1973

► 217 u. 218: ELP I + II, Schallplattencover ‹Brain Salad Surgery› von Emerson, Lake & Palmer, 34 × 34, 1973





218



217

Die Grünen Landschaften

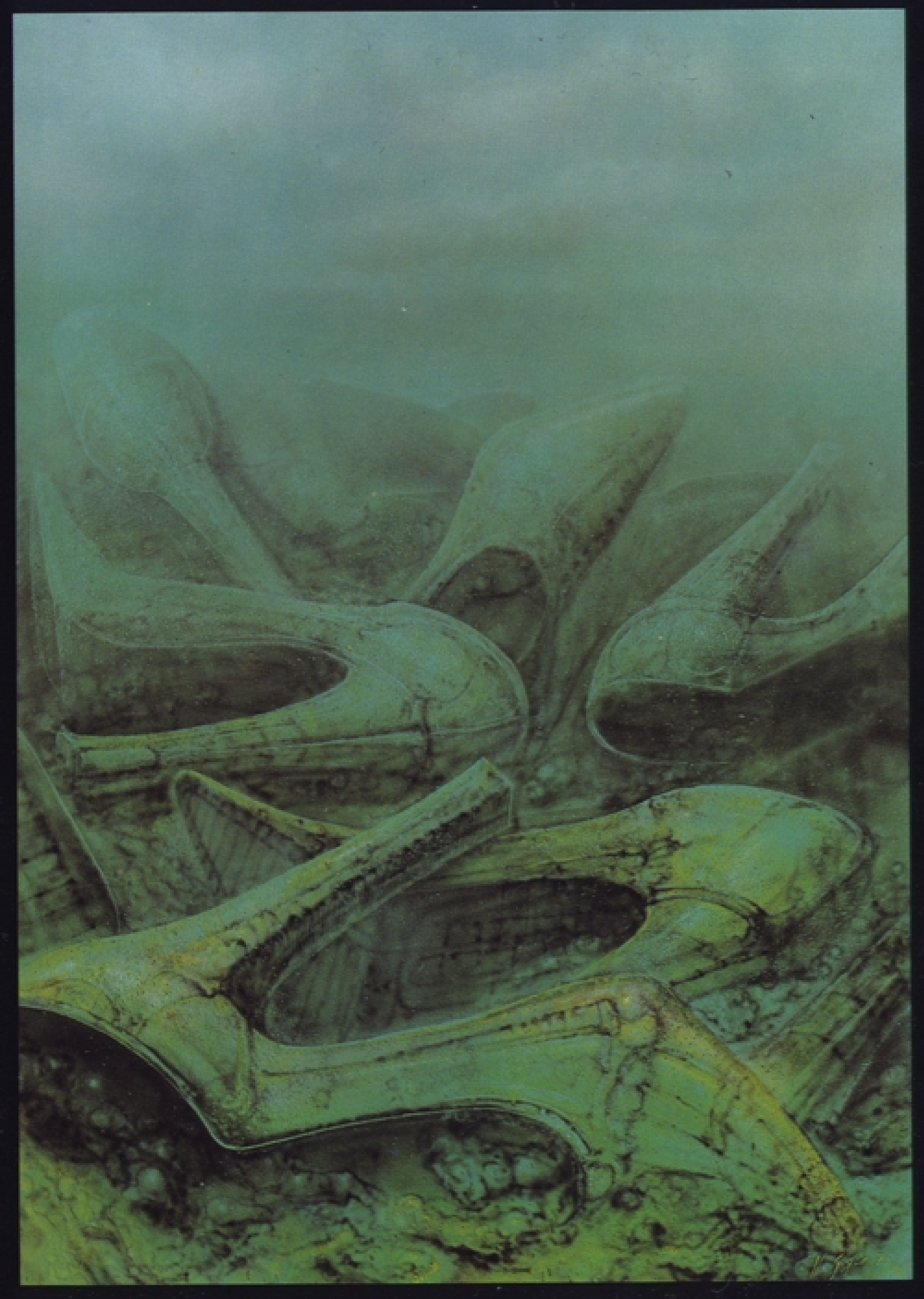
Beim Betrachten meiner grünen Landschaften beschleicht mich eine leichte Wehmut. Die Spielplätze meiner Kindheit, meistens die Bergsturzgebiete bei Flims, sind zu magischen Orten meiner Erinnerung geworden. Ich vermelde es möglichst, sie wieder aufzusuchen, aus Angst, sie nicht mehr mit den gleichen Augen zu betrachten oder sie verändert vorzufinden. Mit den Augen der Jugend wirkt alles wie verzaubert.

Die Gegenstände darin wachsen, durch den tiefer liegenden Horizont, ins Monumentale. Der dunkle, riesige Flimserwald ist übersät mit haushohen, dichten, feuchten und moosbewachsenen Gesteinstrümmern, die ein unüberblickbares



Labyrinth bilden. Ich vermutete unter dieser grünen Decke immer so etwas wie ein zweites Angkor (die vom Urwald überwucherte uralte Ruinenstadt in Kambodscha). Meine Lieblingsspielplätze waren die Ufer des Flemm. Dort, wo die reissenden Fluten den Stenatobel bilden, machte ich meine Schiessübungen mit Gewehren, Revolvern und Pistolen. Die Knallerei ging im Tosen der Wassermassen völlig unter. Ich schoss meist auf Blechbüchsen, die ich in den Fluss warf. Für meine Wurfmesserübungen diente eine lebensgrosse hölzerne Figur, die an einen ägyptischen Sarkophagdeckel erinnerte.

Heute sind die meisten dieser magischen Plätze verschwunden oder fürchterlich verändert. Der profitgierige Flimser Kurverein hat die stillen, unberührten Bergtäler durch Skilifte und Pisten völlig versaut. Den Rest besorgte die Ferienhausepidemie – ich weiss, warum ich die Architektur aufgegeben habe.





266



259

Über dem Stenabach bei Flims

266: Schuh-Werk-Landschaft, 50 × 35, 1975
259: The Lord of the Rings I, 100 × 70, 1975

► *268: Toteninsel (nach Böcklin), 1975*
► *270: The Lord of the Rings II, 100 × 140, 1975*


268

270

Psychiater Arbeit

Wenn ich eine neue eigenständige Schöpfung eines Menschen zu Gesicht bekomme, dann interessiert mich die Person, die dahintersteht, fast ebenso stark wie das Werk selbst.

Autobiographien von Dali, Fuchs, Kubin usw. haben mich ungeheuer gefesselt und mir oft über Zeiten der Niedergeschlagenheit hinweggeholfen und neuen Mut gegeben. Das gibt mir auch die Rechtfertigung, etwas über mein Leben zu schreiben, um dem Leser etwas mehr Klarheit über meine auf den ersten Blick etwas verwirrenden Kreationen zu geben. Der Mann von der Strasse, der zum ersten Mal mit meinen Bildern konfrontiert wird, reagiert meist entsetzt und empfindet meine Werke als Ausgeburten eines Verrückten (wie jener Rektor der Kantonsschule Chur, der mich nicht für fähig hielt, etwas anderes als WC-Schüsseln zu malen und mich darum von einem Gestaltungs-Wettbewerb für die neue Kantonsschule ausschloss). Menschen dieser Art fühlen sich dann mir gegenüber als überlegen und gesund. Aber wenn einmal jemand ehrlich ist, wie ich es zu sein versuche, wird er es nicht leugnen können, oft selbst von schlimmen Gedanken gequält oder entsetzlichen Alpträumen heimgesucht zu werden. Die meisten dieser Menschen mit einem chaotischen Innenleben haben Hemmungen und Angst, sich selbst ihre vielleicht perversen Gedanken einzugestehen, geschweige denn, sie zu erzählen oder zu zeichnen, um beim Mitmenschen ja keinen schlechten Eindruck zu hinterlassen. Dabei könnte gerade



302a



Der Schriftsteller und gute Freund Sergius Golowin zu Besuch bei Giger

auf diese Weise manchem psychisch Kranken geholfen werden, und die Psychiater würden brotlos, wie das die Künstler schon seit Jahrhunderten gewohnt sind. Ich habe schon bemerkt, wie Mütter meine Arbeiten vor ihren Kindern angstvoll zu verbergen suchten. Dabei sind diese kleinen Bestien unübertroffen, wenn es darum geht, Tiere und Mitmenschen zu plagen.

Meine besondere Vorliebe gilt den lebensfrohen bescheidenen Leuten, die Reisen machen, zu erzählen wissen, kurz, die sich zu verwirklichen wissen. Doch leider scheine ich psychisch Kranke unheimlich anzuziehen. Sie sehen plötzlich ihre Probleme bildlich dargestellt, betrachten mich als einen der ihren, stehlen mir mit ihren langweiligen Scheissproblemen meine wertvolle Zeit und betrachten mich als ihren kostenlosen Psychiater. Fans meiner Bilder sollen besser meine Poster und Kataloge kaufen, als auf einem Künstlerbesuch zu bestehen, mich dabei den Unterhaltungsclown spielen zu lassen, um auf meinen Wiener Stühlen zu verfaulen. Ausgenommen sind natürlich meine Freunde und alle schönen Frauen dieser Welt.



298a

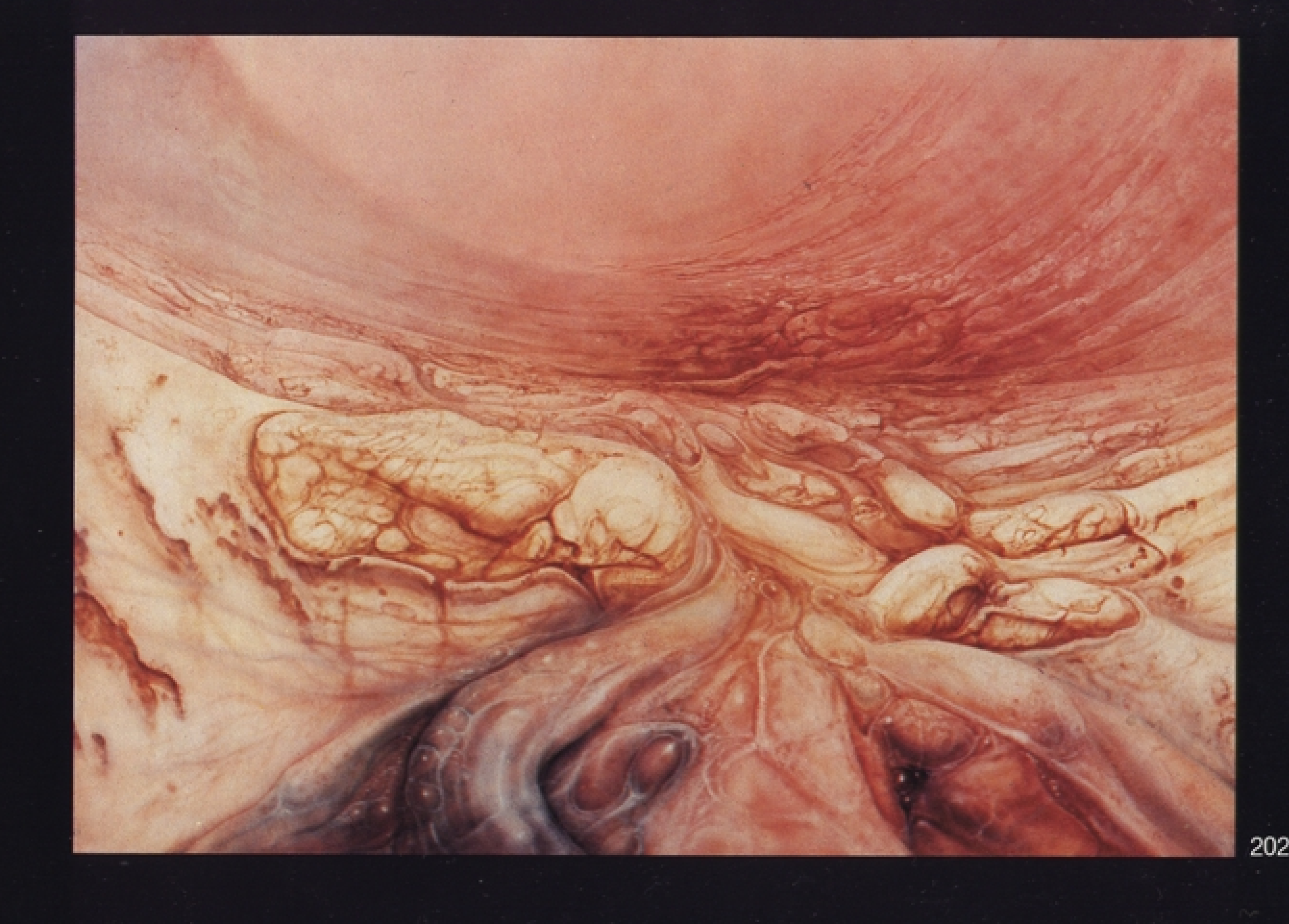
302a: Necronom IIIa, 100×70, 1976, Lichtdruck, Auflage 170, sign.
298a: Biomechanische Landschaft IIa, 100×70, 1976, Lichtdruck, Auflage 170, sign.

► 255: Biomechanoid III, 134×103, 1974

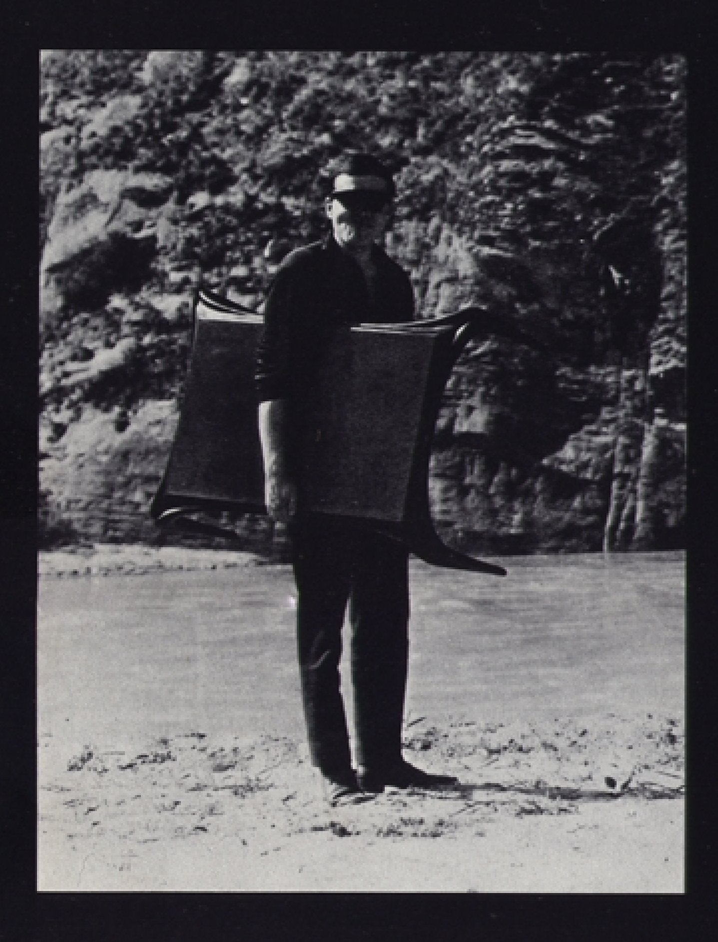


Die Schwierigkeit sich zu verkaufen

1966 unternahm ich die ersten Versuche, meine Illustrationen, Bilder und Plastiken an den Mann zu bringen. Ich hatte bis zu diesem Zeitpunkt meine Zeichnungen meist in Schüler- oder Untergrundzeitungen veröffentlicht, was zwar kein Geld einbrachte, dafür aber eine Menge an Fotokosten und den Verlust manch schöner Zeichnung. Was mich reizte war, einmal in einer richtigen Zeitschrift gegen Honorar zu illustrieren. So entschloss ich mich, auf die Redaktion des «Du» zu gehen. Ich hatte ein paar schöne Federzeichnungen, die sich gut als Vignetten im Textteil geeignet hätten. Ich legte Manuel Gasser meine Arbeiten vor, der, statt mir gleich zu sagen, es käme fürs «Du» nicht in Frage, mich insgesamt fünfmal auf die Redaktion bestellte und immer wieder kleine Änderungen an meinen Arbeiten wünschte. Am Schluss meinte er, jetzt würden ihm persönlich die Vignetten gefallen, doch sein Graphiker würde sie ablehnen. Er empfahl mir, doch einmal bei Daniel Keel vom Diogenes-Verlag vorbeizugehen. Dort musste ich meine Zeichnungen einem Fräulein abgeben und durfte sie



202

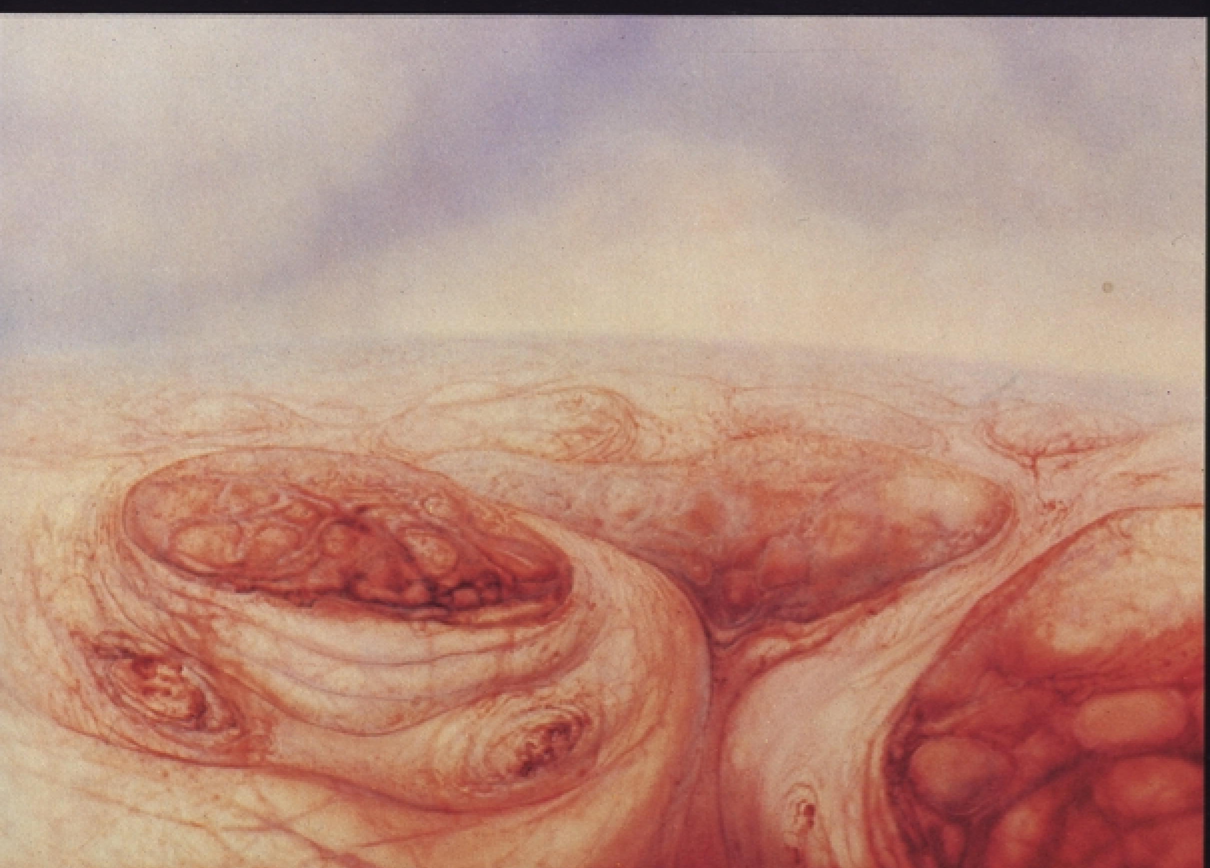


Mit selbstgemachtem Tisch und Brille, 1965



195

drei Tage später beim Fräulein wieder abholen, wobei Herr Keel ausrichten liess, dass er die Arbeiten schön finde, aber nicht benötige. Gleich nebenan besuchte ich die Galerie Benno. Dort hatte ich endlich Erfolg. Frau Benno, eine weisshaarige, charmante und geschäftstüchtige Dame, vermietete mir für meine erste Einzelausstellung ihren 2 × 4 m grossen Luftschutzkeller und den grossen Vorraum für Fr. 300.– im Monat. Die Kosten für die Vernissage, Wein und Einladungskarten gingen zu Lasten der Galerie. Ich hätte meine Bilder auch im richtigen Geschäft, zwischen Negerplastiken, Ansichtskarten und Büchern, aufhängen können, das hätte aber weitere Fr. 300.– gekosten. Ich verzichtete gerne darauf, da ich spürte, dass ich trotz der billigen Preise nichts verkaufen würde, was dann auch eintraf. Trotz allem hatte ich meine erste Ausstellung und fühlte mich plötzlich als Berufskünstler. Das wurde ich aber erst zwei Jahre später, als mir mein Freund Pascha riet, endlich mit dieser langweiligen Innenarchitektur aufzuhören. Ermutigt durch positive Kritik, durch meine Freunde und auch die Presse, sah ich mich dann nach weiteren Ausstellungsmöglichkeiten um.



199

202: Landschaft IX, 70 × 100, 1972
195: Landschaft V, 70 × 100, 1972
199: Landschaft VII, 70 × 100, 1972

► Oben: 203, Landschaft X, 140 × 200, 1972
► Unten: 207, Landschaft XIV, 70 × 100, 1973



Zu den Techniken

Die ersten Abbildungen in diesem Buch sind Tuschezeichnungen, mit der Tuschfeder oder dem Rapidograph auf Transcoppapier gezeichnet, das für Architektur-Pläne verwendet wird. Meist ging diesen Zeichnungen eine Bleistiftstudie voraus, dann wurde das Transcop darübergelegt und mit Tusche durchgepaust. Bei den grösseren Arbeiten über DIN A4 benutzte ich ein kleines Drahtsieb, durch welches ich mittels einer Zahnbürste Tusche versprühte. Mit einer Rasierklinge wurden dann die hellen Partien herausgeschabt. Diese grossflächigen Arbeiten wurden dann auf eine mit beidseitig weissem Schöllerhammerpapier belegte Hartpavatexplatte aufgezogen.

Mitte 1968 begann ich, kleine Landschaften auf Malkarton und später auf grundierte Sperrholzplatten mit Öl zu malen. Aus dieser Zeit stammen meine farbigsten Bilder. 1971 verwendete ich auf demselben Malgrund Lascaux Acrylfarben. Im Herbst 1971 kaufte ich meine erste Spritzpistole Modell «Efbe», 0,015 mm∅, mit Kohlesäuregas in Flaschen und später durch einen Kompressor betrieben. Zuerst brauchte ich die Spritzpistole zusätzlich zur Pinselmalerei für die Serie der Passagen.

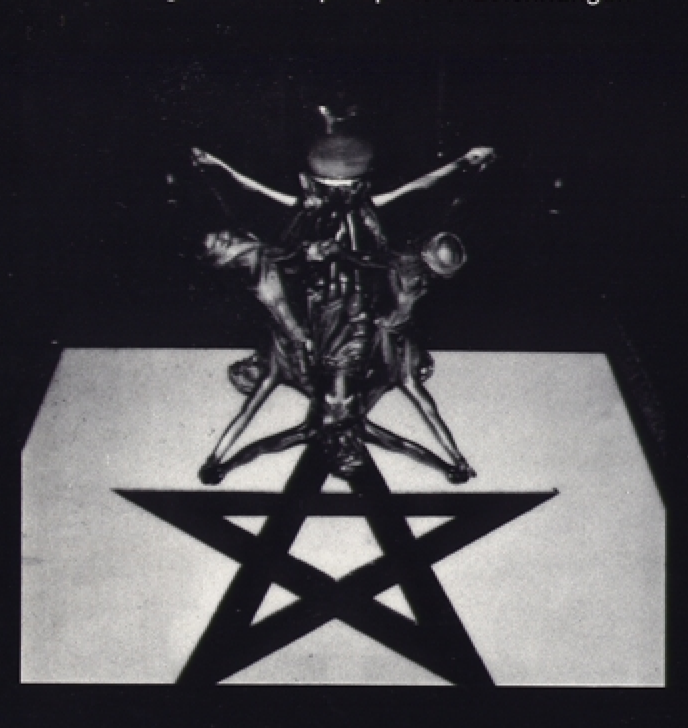
Ab 1972 verwendete ich als Malgrund 300 g Schöllerhammerpapier, das in Rollen nach der Bemalung mit Lascaux Medium 1 Glanz mit MI COLL (ein wasserlöslicher transparenter Leim) auf Tischler- oder Sperrholzplatten, 12–14 mm stark, nass aufgezogen wurde.

Die sogenannten Spritzpistolenzeichnungen wurden mit verdünnter Pelikantusche ohne Vorzeichnung aufgetragen. So entstanden das erste Evironment mit den Nummern 181, 189, 190, 210 und die Einzelbilder 178, 179, 211, 212 und 213.

Für die folgenden Arbeiten verwendete ich zusätzlich Acrylweiss und etwas Orange, was mir erlaubte, Korrekturen vorzunehmen und Hintergründe in ein milchig bläuliches Licht zu tauchen. Diese Technik verwende ich bis zum heutigen Tag.



295





Liber LXXVII

OZ: "the law of the strong: this is our law and the joy of the world." *AL. II. 21*

"Do what thou wilt shall be the whole of the law." *—AL. I. 40*

"thou hast no right but to do thy will. Do that, and no other shall say nay."*—AL. I. 42-3.*

"Every man and every woman is a star."*—AL. I. 3*

There is no god but man.

1. Man has the right to live by his own law—
   to live in the way that he wills to do:
   to work as he will:
   to play as he will:
   to rest as he will:
   to die when and how he will.
2. Man has the the right to eat what he will:
   to drink what he will:
   to dwell where he will:
   to move as he will on the face of the earth.
3. Man has the right to think what he will:
   to speak what he will:
   to write what he will:
   to draw, paint, carve, etch, mould, build as he will:
   to dress as he will.
4. Man has the right to love as he will:—
   "take your fill and will of love as ye will, when, where, and with whom ye will."*—AL. I. 51.*
5. Man has the right to kill those who would thwart these rights.

"the slaves shall serve."*—AL. II. 58.*

"Love is the law, love under will."*—AL. I. 57.*

Aleister Crowley

Aleister Crowley, bekannter Magier und Okkultist, passionierter Schachspieler und begeisterter Bergsteiger, wurde 1875 in England geboren. Schon früh beschäftigte er sich mit dem Studium okkulter Literatur, altägyptischen Schriften, dem Tarot, der Kabbala und östlicher Philosophie. Er unternahm Reisen in Ägypten und Nordafrika, Südamerika und Tibet. Als bekannter Schriftsteller magischer Bücher war er Mitglied des Geheimordens «Golden Dawn» und Grossmeister des Ordens «O.T.O.». 1914 emigrierte er in die USA und 1919 übersiedelte er nach Sizilien. Von 1923 bis zu seinem Tode im Jahre 1947 lebte Crowley, «The Beast», wie er sich gerne zu nennen pflegte, in England.

Selbstentworfener Kerzenleuchter aus sechs Christus-Figuren, 1976

295: Samurai, 100 × 70, 1976
Unten: Aleister Crowley, aus ‹Witchcraft›, London, 1974

► *274: A.Crowley (The Beast 666), 200 × 140, 1975*



Posters

Als ich 1968 gerade mein Bild «Gebärmaschine» fertiggemalt hatte und ich immer wieder um Reproduktionen desselben gebeten wurde, kam ich auf die Idee, Posters zu produzieren. Es gab immer wieder junge Leute, denen meine Arbeiten gefielen, die aber nicht das Geld hatten, eine Grafik, und schon gar nicht ein Original, zu erstehen. So liess ich von der «Gebärmaschine» einen Siebdruck in einer Auflage von 200 Exemplaren herstellen. Mit der frischgedruckten Auflage unter dem Arm versuchte ich nun mein Glück. Die paar Freunde waren bald einmal eingedeckt. Über einen Vertrieb hatte ich mir keine Gedanken gemacht, hatte aber das ständige Entrollen und Herzeigen auf der Strasse langsam satt.

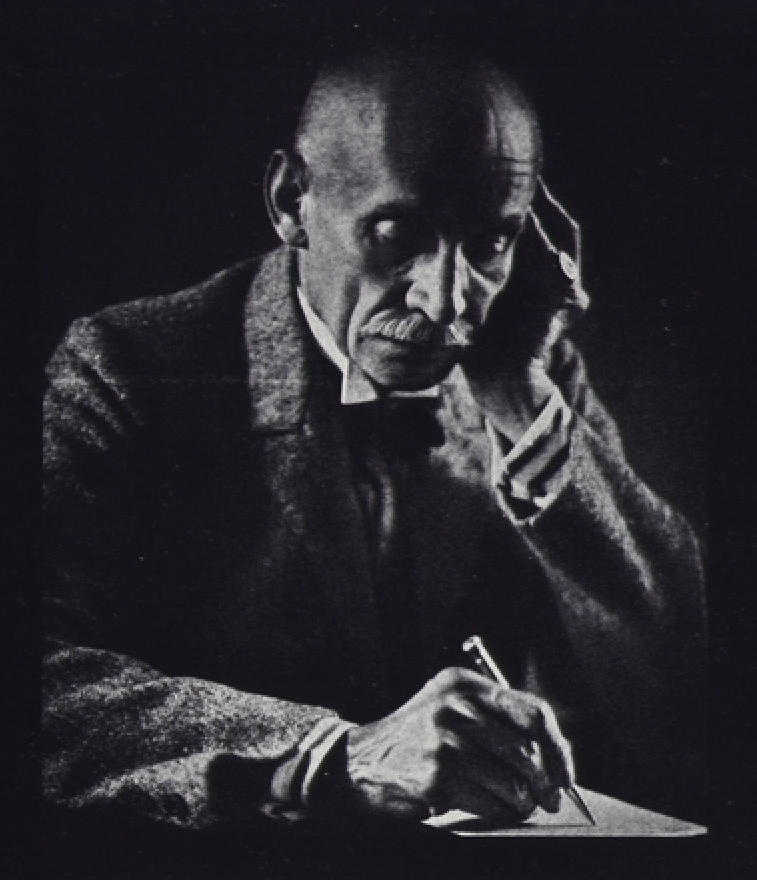
Zu diesem Zeitpunkt öffnete in Zürich der erste Postershop seine Pforten. Ich glaube, es war der erste Postervertrieb in der ganzen Schweiz überhaupt, der damals diese aus den USA kommenden psychedelischen Meditationsbilder und Untergrundzeitschriften verbreitete. Die Firma hatte ihren Sitz im Hause, wo sich jetzt das Café «Commercio» befindet. Die Verkaufsräume waren in einem riesigen feuchten Keller untergebracht, der auch einigen Hippies als Schlaf- und Wohnstätte zu dienen schien. Auf vergammelten Sofas und Fauteuils lümmelte farbenfrohes, verdoptes Volk herum. Die Wände und die Decke waren über und über mit feuchtblättrigen Postern beklebt.

Der Art-Direktor dieser Zwei-Mann-Firma kaufte mir meine ganze verbliebene Auflage ab, zu einem Preis allerdings, der mir gerade nur die Druckkosten deckte. Diese restlichen Posters waren dann in kurzer Zeit verkauft, was ihn veranlasste, eine grössere Auflage im Offsetverfahren



zu riskieren. So wurden dann die drei Sujets «Gebärmaschine», «Playmate» und «Genius» in einer Auflage von je 5000 Stück gedruckt. Als Honorar erhielt ich insgesamt Fr. 1000.– für alle drei Poster. Sie wurden in ganz Europa und auch nach Übersee verkauft und schienen überall grossen Anklang zu finden, denn als ich wieder einmal in ihrem Geschäft hereinschaute, hatten die beiden ohne meine Einwilligung neue Auflagen drucken und ihr Geschäftspapier mit meinen Sujets bedrucken lassen. Auf meine Frage, warum man mich nicht vorher um meine Einwilligung gebeten haben, sagten sie mir, man hätte mich überraschen wollen und gewusst, dass es mir gefallen würde, und überhaupt sei das ja eine tolle Reklame für mich! Mir wurden dann nochmals Fr. 1500.– als einmalige Abfindung für alles überreicht, und dabei blieb es bis heute, obwohl unterdessen weit über 100000 Posters verkauft wurden.

Das alles nur, um zu zeigen, dass das Postergeschäft sehr einträglich sein kann, es fragt sich nur, ob man Geschäftsmann oder braver Künstler ist.



Gustav Meyrink wurde 1868 in Wien geboren und erlernte in Hamburg und München den Beruf des Bankiers. Schon früh beschäftigte er sich mit der Literatur des Okkultismus und den Schriften über östliche Philosophie. Seine Kurzgeschichten wurden in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt. Über die Grenzen bekannt wurde er mit seinem Roman «Der Golem», dem später weitere wichtige Werke folgten. Meyrink war Mitglied in verschiedenen Logen und Geheimorden und starb als Meister des okkulten Romans 1932 in Starnberg.

schlägen, als läute die Hölle den Jüngsten Tag ein, vibrierte durch seine Knochen, daß er glaubte, er müsse in Staub zerfallen, die Haut brannte ihn wie ein Nessosgewand, — aber er biß die Zähne zusammen und gestattete seinem Körper nicht die geringste Bewegung.

Unablässig, mit jedem Herzschlag, rief er dabei nach Eva.

Eine Stimme, leise, kaum geflüstert und doch den Lärm durchdringend wie eine spitzige Nadel, warnte ihn, nicht mit Kräften zu spielen, deren Gewalt er nicht kenne — die zu beherrschen er noch nicht reif sei — die ihn jeden Augenblick in unheilbares Irresein stürzen könnten, — er hörte nicht darauf. —

Immer lauter und lauter wurde die Stimme, so laut, daß es schien, als sei ringsum das Getöse in weite Ferne gerückt, — sie schrie ihn an, er solle umkehren, — wohl müsse Eva kommen, wenn er nicht aufhöre, mit den entfesselten lichtlosen Kräften der Unterwelt nach ihr zu rufen, aber daß ihr Leben, wenn sie käme, ehe die Zeit ihrer geistigen Entwicklung um sei, noch in derselben Stunde verlöschen werde wie das Licht einer Kerze, und er selbst sich damit eine Bürde des Schmerzes auflüde, die er nicht werde tragen können, — — er biß die Zähne zusammen und hörte nicht hin. — Die Stimme suchte ihn mit Vernunftgründen zu überzeugen, daß Eva doch längst zu ihm gekommen wäre oder ihm eine Nachricht geschickt hätte, wo sie sei, wenn es hätte sein dürfen, — er habe doch den Beweis, daß sie lebe und ihm stündlich Gedanken voll heißer Liebe sende, aus dem untrüglichen Gefühl ihrer Nähe, das er Tag für Tag empfinde, — — er hörte nicht darauf und rief und rief.

Die verzehrende Sehnsucht, Eva in seine Arme zu schließen, und wäre es nur für einen kurzen Augenblick, hatte ihm jede Besinnung geraubt.

Plötzlich verstummte der Tumult und er sah, daß das Zimmer taghell erleuchtet war.

Mitten darin, wie aus den Dielen gewachsen, ragte — fast bis zur Decke empor und einen Querbalken am oberen Ende — aus dem Boden ein modriger hölzerner Pfosten wie ein enthauptetes Kreuz.

Mit dem Kopf von dem Querbalken herabhängend, war eine armdicke, hellgrünschillernde Schlange herumgewunden und blickte ihn mit lidlosen Augen an.

Ihr Gesicht — die Stirn mit einem schwarzen Fetzen umwickelt — glich dem einer menschlichen Mumie; die Haut der Lippen, eingetrocknet und dünn wie Pergament, war straff über die morschen gelblichen Zähne gespannt.

Trotz der leichenhaften Verzerrung der Züge erkannte Hauberrisser in ihnen eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Antlitz Chidher Grüns, wie es einst in dem Laden der Jodenbreestraat vor ihm gestanden hatte.

Das Haar vor Entsetzen gesträubt und mit stockendem Puls horchte er auf die Worte, die langsam und silbenweise in pfeifenden, halblauten, seltsam halbierten Tönen aus dem verwesten Munde hervorbröckelten:

„W—as wil—lst du von mir?"

Einen Augenblick lähmte ihn ein furchtbares Grauen, — er fühlte das Lauern des Todes hinter sich — glaubte, eine schwarze, scheußliche Spinne über den Glanz der Tischplatte huschen zu sehen, — — dann schrie sein Herz den Namen Eva.

Im Nu lag das Zimmer wieder in Finsternis und, als er sich schweißgebadet zur Tür tastete und das elektri-



300

Links: Poster ‹Playmate›, 1975
Oben Mitte: Gustav Meyrink
Mitte: Aus: Das Grüne Gesicht, von Gustav Meyrink, Freiburg i.Br. 1963
300: Necronom I, 70 × 100, 1976

► 275: Chidher Grün, 200 × 140, 1975
►► 319: Biomechanische Landschaft II, 100 × 70, 1976
►► 297: Biomechanische Landschaft I, 100 × 70, 1976
►► 296: Mordor XII, 100 × 70, 1976

►► 282: Mordor VI, 100 × 70, 1975
►► 283: Mordor VII, 100 × 70, 1975
►► 281: Mordor V, 100 × 70, 1975
►► 280: Mordor IV, 100 × 70, 1975



Mordor



297



319



296



282



281



283



280

Theater

Meine wenigen Erfahrungen mit dem Theater resultieren noch aus meiner Zeit als Hochbauzeichner in Chur und beschränken sich auf Design und Ausführung einiger Bühnenbilder und Masken für einen kleinen Theaterverein. Den Höhepunkt dieser Bemühungen bildete damals eine Erstaufführung von «Die Buckligen» von Max Schmied im Stadttheater Chur. Der derzeitige Stadtpräsident spielte einen linken Verleger, der von der Opposition fertiggemacht wurde (diese Situation herrscht noch heute in diesem Kaff). Ich kreierte das Bühnenbild, eine Fabrikhalle mit einem Christbaum, der, aus einem Satz Schraubenschlüssel gebildet, durch jeweiliges Umdrehen auf den Kopf zu einem Totengerippe wurde und so jedesmal den Tod eines Fabrikarbeiters anzeigte. Diesen Effekt verstärkte ich, indem ich, unter dem Christbaum versteckt, mit dem Revolver mit Platzpatronen ins Publikum schoss.

Das war meine ganze Erfahrung mit dem Theater, als ich vom Schauspielhaus Zürich gefragt wurde, ob ich in einer Inszenierung von Peter Stein (es handelte sich um die deutsche Erstaufführung von Eduard Bond's «Early Morning») als Spezialist zur Kreation von Krüppeln und entsprechenden Prothesen einen Gastjob annehmen möchte.

Ich war an der Sache interessiert und wollte mir selbst beweisen, im Kollektiv arbeiten zu



können. Als mich dann der Theaterdirektor und der Regisseur genauer über meine Aufgabe oriéntierten (es mussten in relativ kurzer Zeit Prothesen, falsche Gliedmassen, Leichen, Skelette usw. entworfen und ausgeführt werden), wurde mir etwas unheimlich zumute und ich versuchte mich elegant aus der Affäre zu ziehen, indem ich drei Assistenten und das Doppelte des mir angebotenen Honorars verlangte, in der Hoffnung ich würde abgelehnt. Doch nach zwei Tagen bekam ich den Bericht, ich sei engagiert. Die darauf folgende Zeit war ein einziger Alptraum. Nie mehr werde ich für das Theater arbeiten, und vor allem nicht für das Schauspielhaus Zürich. Mein Atelier lag im Keller, es war eine Art Magazin. Es fehlte an den meisten Materialien und es war auch niemand da, der einem das Material einkaufte. Man musste sich alles selber besorgen und, damit es schneller ging, aus der eigenen Tasche berappen. Werkzeug musste ich von zuhause mitbringen, da nicht das Nötigste vorhanden war. Von den mir versprochenen Assistenten sah ich während der ersten drei Wochen keine Spur, dann wurde mir ein kränkelnder Kunstgewerbeschüler geschickt, der ein Herzleiden hatte und keine schweren Sachen heben durfte. Das fest engagierte Personal war mit einigen wenigen Ausnahmen von einer enervierenden Langsamkeit und Interesselosigkeit, wie man es eigentlich sonst nur bei Staatsbeamten gewohnt ist. Jeder war gegen jeden und alle gegen den Regisseur und den Theaterdirektor.

246

Theaterszene, Stadttheater Chur

246: Magierin (In Zusammenarbeit mit Walter Wegmüller), 131 × 60, 1973

► 276: Der Magus, 200 × 140, 1975

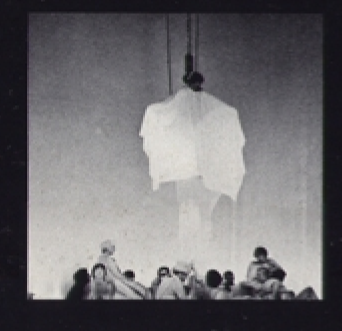


Am meisten leid taten mir die Schauspieler. Ich glaube, in keinem Beruf herrscht ein solcher Masochismus wie unter Schauspielern. Für Wolfgang Reichmann, der einen Krüppel zu spielen hatte, dem die Beine unterhalb des Knies abgefault waren, konstruierte ich aus Polyester, Gummimilch, Leder und Leinen eine Art Knieschoner, wobei die Füsse hinten fest an die Oberschenkel gegurtet wurden. Ich vergesse nie mehr das schmerzverzerrte Gesicht, als der hundert Kilogramm schwere Mann bei der ersten Anprobe auf den Knien sich an meine Kreation zu gewöhnen versuchte.

Den meisten Schauspielern nahm ich zur Konstruktion zusätzlicher Gliedmassen Gipsabgüsse vom Körper. In meinem kalten Keller auf einem Haufen Säcke und Plastiktücher hatten sie in verrenkter Stellung zu warten, bis der nasskalte Gipsbrei langsam angezogen hatte, heiss wurde und dann beim Abheben erst noch einen Teil der Körperhaare mitriss.

Bruno Ganz und Dieter Laser hatten ein an den Hüften zusammengewachsenes siamesisches Zwillingspaar zu spielen. Die Konstruktion dieses Bindegliedes war etwas vom Schwierigsten, was ich je gebaut hatte, und für Laser etwas vom Schmerzhaftesten. In einer Szene des Stückes wurde Laser, der einen Halbtoten zu spielen hatte, von Ganz an diesem Verbindungsglied über die Bühne gezogen. Die zu diesem Zweck genial konstruierte Spezialhose liess schon nach der ersten Probe seine Eier blau anlaufen und eine für die Szene zutreffende, bühnenwirksame Blässe im Gesicht entstehen. Bei dieser Szene nicht laut zu heulen – das nenne ich grosse Schauspielkunst.

Bei der Generalprobe riss dann auch prompt die ganze Konstruktion. Ich werde dieses krosende Geräusch nicht vergessen, als sich die Stahlplatte









aus der glasfaserverstärkten Polyesterverankerung löste, der eine der Zwillinge auf der Strecke blieb und ich mit rotem Kopf, von Peter Stein als Arschloch tituliert, fluchtartig den Saal verliess.

Schade, dass er nicht wie die anderen Schauspieler gezwungen wurde, bei jeder Vorstellung geniesserisch in die von mir produzierten Arme und Beine aus Schaumstoff zu beissen, die aus technischen Gründen der Herstellung mit einer Schicht Vaseline umgeben waren.







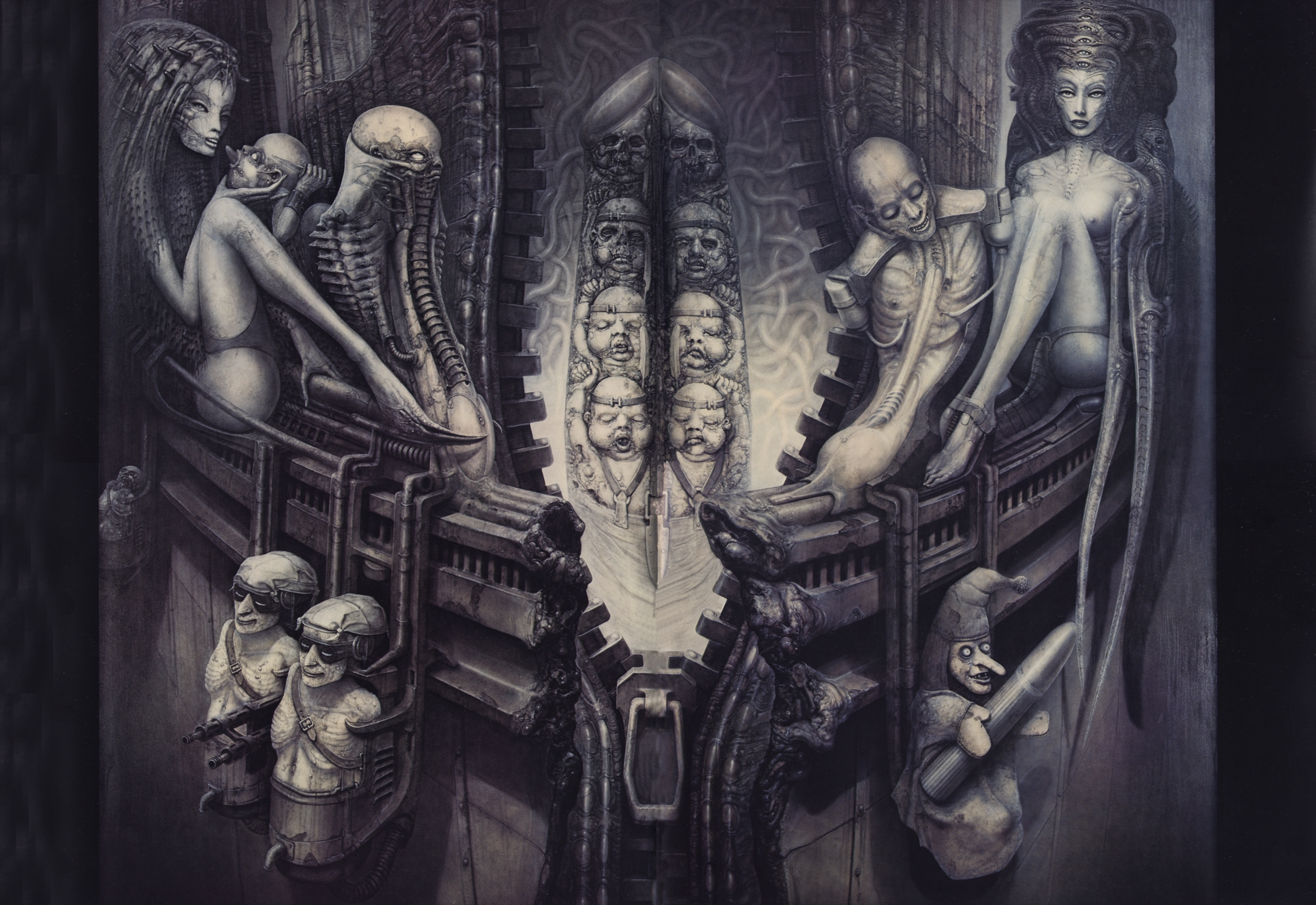
Szenenbilder aus ‹Early Morning› von Edward Bond, Schauspielhaus Zürich, 1969, Fotos: Leonard Zubler

Oben: Der Maler Friedrich Kuhn, 1972, einen Monat vor seinem Tode
Unten: Tarotkarten, aus: Das Weltreich der Magie, von Kurt Seligmann, Wiesbaden, o.J.
► 221: Friedrich Kuhn II, 105 × 78, 1973, Lichtdr.; Auflage 170, sign.

►► 262: Passagen-Tempel (Eingangspartie), 240 × 280, 1975; 261: P.-T. (Leben), 240 × 280, 1974; 263: P.-T. (Tod), 240 × 280, 1975; 264: P.-T. (Weg des Magiers), 240 × 280, 1975




Passagen
Tempel







Passagen Tempel

Der Tempel entstand in der Zeit von Oktober 1974 bis 1975. Der Innenraum hat eine quadratische Grundfläche von 280 cm Seitenlänge und eine Raumhöhe von 240 cm. Der Eingang besteht aus einer sarkophagähnlichen Öffnung. Es ist vorgesehen, diese Öffnung mit zwei ledernen, mit Daunen gefüllten Beuteln zu polstern. So muss sich jeder Besucher mit vorgestreckten Händen mühsam den Weg ins Innere des Tempels erkämpfen und kann dabei nochmals das Gefühl seiner Geburt durchleben (noch nicht ausgeführt).

Der Innenraum besteht aus vier achsensymmetrischen Bildern, die sich am Rande perspektivisch verlieren. Der Eingang, der zugleich auch der Ausgang ist, zeigt die Aufsicht eines gusseisernen Wagens, immer noch in der Form eines Sarkophags, auf Schienen inmitten eines Urschlamms technisch-organischer Materie. Er zeigt die Passage allen Werdens und Vergehens.

Die linke Seite des Tempels zeigt das Leben in seiner brutalen Wirklichkeit. Paare von kranken Kindern mit erhobenen Fäusten bilden, übereinander geschichtet, einen riesigen Phallus, der aus einem ebenso überdimensionierten Reissverschluss hervorragt, der seinerseits eine technische Landschaft zerreisst, die mit Prothesenmenschen bevölkert ist.

Die rechte Seite zeigt den Tod. Sie besteht aus der technischen Kloake, die sich an der Rückseite der Müllabfuhrautos befindet. Das perfekte Tor zur Hölle, der Weg alles Ausgedienten. (Wie mir die Erfahrung zeigte, assoziieren deutsche Bürger dieses Objekt sehr oft mit den Verbrennungsöfen der Konzentrationslager). Diese Passage ist eingerahmt von Leichenfledderern, die aus einem Meer von Knochen aufragen und von der Form her an Böcklinsche Zypressen erinnern.

Die letzte, dem Eingang gegenüberliegende Passage bildet den Weg des Magiers. Das erstrebenswerte Ziel eines jeden Menschen, aufzusteigen, um gottähnlich zu werden. Über den sieben Stufen, eingerahmt von biomechanischen Jungfrauen, erhebt sich ein Thron, über dem ein ungewisses Licht schwebt.



307





327

H.R.G. mit seiner Katze im Garten, 1975, Foto: J.-J. Wittmer

307: Meister und Margeritha, 100 × 70, 1976
327: Aufbruch zum Sabbat, 100 × 70, 1976

► 304: Necronom V, 100 × 150, 1976
► 303: Necronom IV, 100 × 150, 1976

304

303

Dune

Durch Bob Venosa, einen amerikanischen Maler des fantastischen Realismus, der mit seiner Familie in Cadaqués wohnt und des öfteren in Salvador Dalis Haus verkehrte, hörte ich zum ersten Mal von «Dune». Es handelte sich bei diesem Projekt um einen dreistündigen 70-mm-Science-Fiction-Film, in dem Dali für 100 000 Dollar Stundengage eine Hauptrolle spielen sollte (er wurde aber später wegen seiner francofreundlichen Äusserungen wieder ausgeladen). Bob Venosa telefonierte mir, der Regisseur Alexandro Jodorowsky, dem Dali meine Kataloge gezeigt hatte, sei an meinen Arbeiten interessiert. Also reiste ich nach Spanien, doch leider war Jodorowsky schon abgereist.

Dali hingegen zeigte höfliches Interesse an meiner Arbeit und stellte mich Gala, seiner Frau, vor, als einen Spezialisten für Monstren und «Nightmares», bei dem die innere Welt absolut nicht mit der äusseren Erscheinung übereinstimme. Gala meinte darauf, ich würde nur eine Maske tragen, mit meiner Bildwelt würde ich genau übereinstimmen, und begann anschliessend aus ihrem Leben zu erzählen und schimpfte über die Schlechtigkeit der Welt. Wahrlich eine der beeindruckendsten Damen, die ich je kennenlernte.

Ich reiste dann in die Schweiz zurück und liess dummerweise meine derzeitige Freundin in Cadaqués zurück, die Dali dann als Modell verwendete und anschliessend an einen Hippie zu verkuppeln versuchte. Dali wollte selbst die Zeremonie zelebrieren und die anschliessenden Rituale überwachen, so ganz in seiner Art. Ich selbst amüsierte mich heimlich darüber, denn ich hatte gerade den «Magus» von John Fowles gelesen und amüsierte mich über die Machtprobe des alten Magiers.

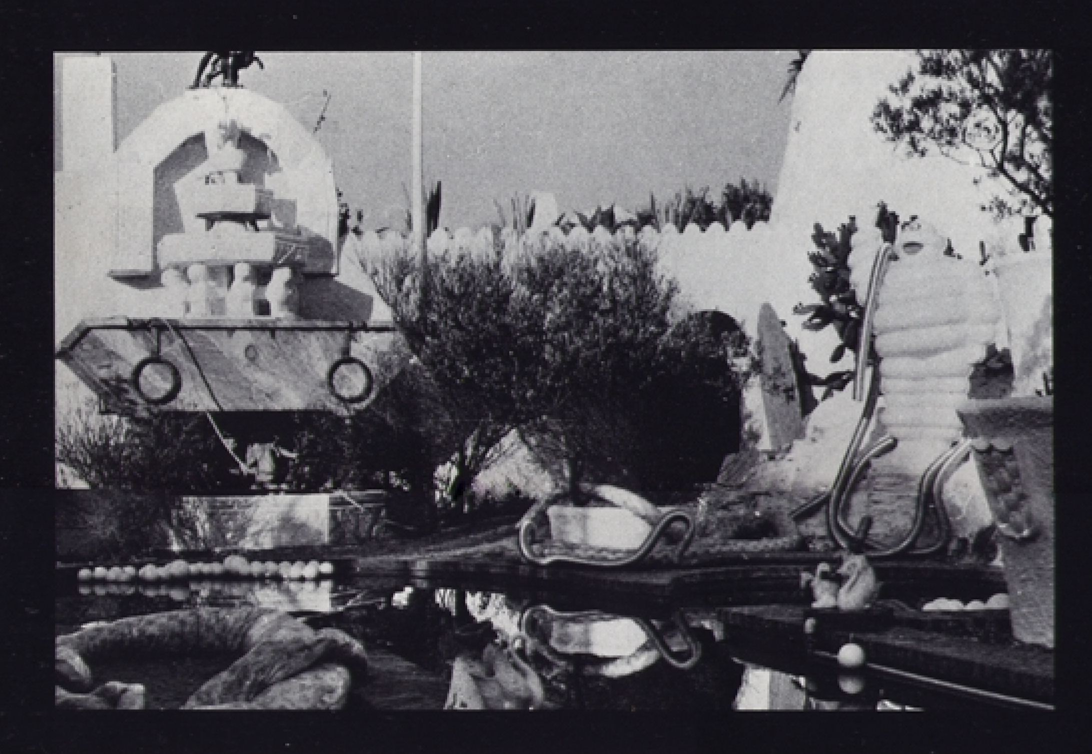
Im Dezember 1975 reiste ich zu einer Vernissage einer Ausstellung über den Teufel, für die ich das farbige Plakat entworfen hatte, nach Paris. Bei dieser Gelegenheit ging ich bei Jodorowskys Studio vorbei und hinterliess meine Pariser Adresse. Jodorowsky rief mich daraufhin an und zeigte mir in seinem Studio die Vorarbeiten zu «Dune». Vier Science-Fiction-Zeichner waren damit beschäftigt, Raumschiffe, Satelliten und ganze Planeten zu entwerfen. Aus meinem Katalog hatte man höflichkeitshalber auch schon ein paar Fotokopien von Bildern, die sich eignen könnten, herumliegen. Jodorowsky sagte mir, dass es ihn freuen würde, wenn ich mitentwerfen würde. Ich könnte einen ganzen Planeten gestalten und hätte dabei völlig freie Hand. Nach meinen Entwürfen würden dann dreidimensionale Modelle gebaut, in die dann die Schauspieler hineinkopiert würden. Ich hätte auch die Möglichkeit, Kostüme, Masken usw. nach meinen Ideen zu gestalten.

Mein Planet wurde durch das Böse beherrscht, schwarze Magie wurde betrieben, Aggressionen ausgelebt, Völlerei und andere Perversionen waren an der Tagesordnung. Kurz, ein Gebiet für mich. Nur Sex dürfe nicht gezeigt werden, da müsse ich planen, als sei der Film für Kinder gemacht. Er hätte es satt, dass seine Filme immer zensuriert würden. Ein Team von 30 Spezialisten würde meine Ideen in den Film umsetzen. Ich war begeistert.

Als wir aufs Honorar zu sprechen kamen, meinte er: «You might be a genius, but we can't pay you as a genius». Auf die Frage, was denn die anderen Mitarbeiter verdienen würden, sagte er: «Voss erhält monatlich seine 4000.– Franken.» Wahrlich ein bescheidenes Honorar für einen Ideenlieferanten eines 20-Millionen-Projektes. Er erklärte mir stundenlang, was für eine gute Reklame das alles für mich wäre usw. Wir trennten uns mit der Abmachung, er würde mir wegen des Honorars noch telefonieren, und gab mir gleich das Drehbuch mit, damit ich sofort mit der Arbeit beginnen könne.

In die Schweiz zurückgekehrt, war ich sehr erstaunt, per Telefon von einem Vertreter Jodorowskys zu hören, ich solle mal eine Ansicht des besprochenen Schlosses auf dem Planeten anfertigen, Grösse 55 × 65 cm, es nach Paris bringen, wo man dann schauen würde, ob es sich für den Film eignen würde.

So behandelt man Les Petits Suisses.











Oben links: Dali's Garten in Cadaqués, Spanien, 1975
Oben rechts: H.R.G. mit Dali im Garten, 1975
Unten links: Michèle in Dali's Garten, 1975
Unten Mitte: Salvador Dali, Cadaqués, 1975
Unten rechts: Jutta und Bob Venosa, Cadaqués, 1975

► Oben: 289, Dune I, 70 × 100, 1975
► Unten: 290, Dune II, 70 × 100, 1975

A. JODOROWSKY'S
DUNE 1
H.R. GIGER 75

H.R. GIGER 75
A. JODOROWSKY

Harkonen

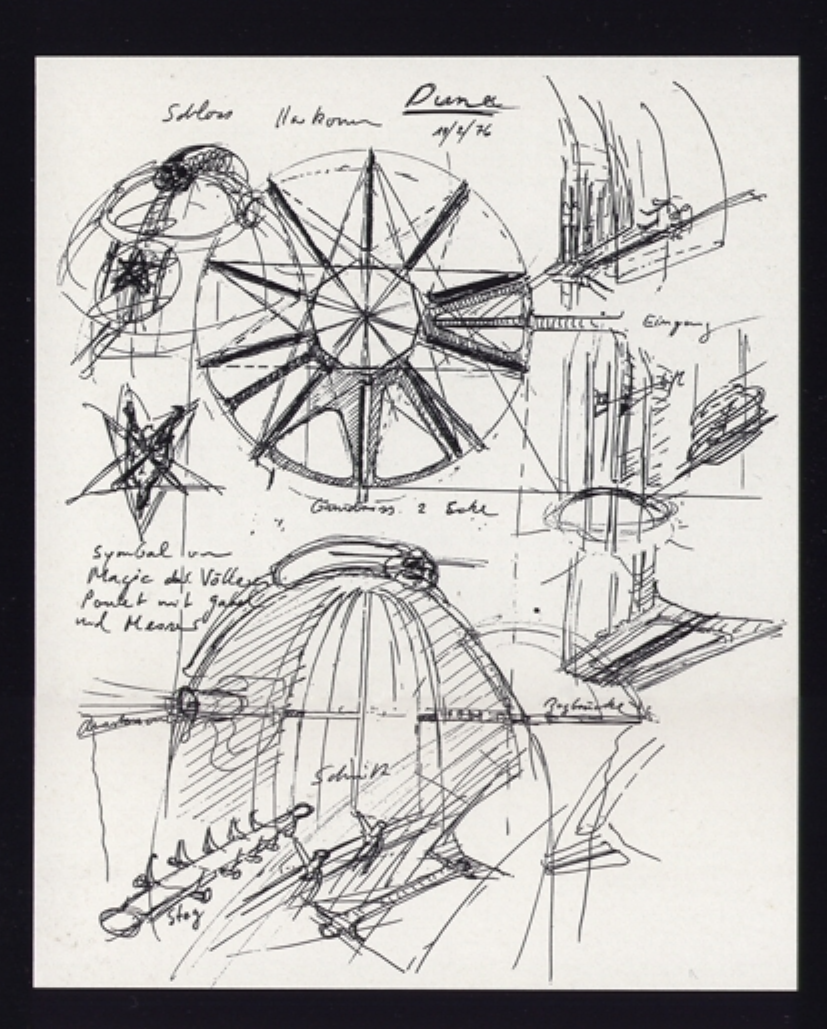
Harkonen befindet sich auf einer Anhöhe, einer Art Hügel, und besteht aus spitzen Knochen und Exkrementen, die langsam zu Staub zerfallen. Von Harkonen werden immer neue Mengen Knochen und Exkremente ausgestossen, die zerbröckeln und von den ewig herrschenden Stürmen weggefegt werden. Den Hügel hinauf führt eine Art Treppe auf das Schloss zu, die beidseitig von in Knochen eingebauten Spiessen bewehrt ist, die ein ziemlich autonomes Dasein führen und oft nur aus Spass einen Spiesser aufspiessen.

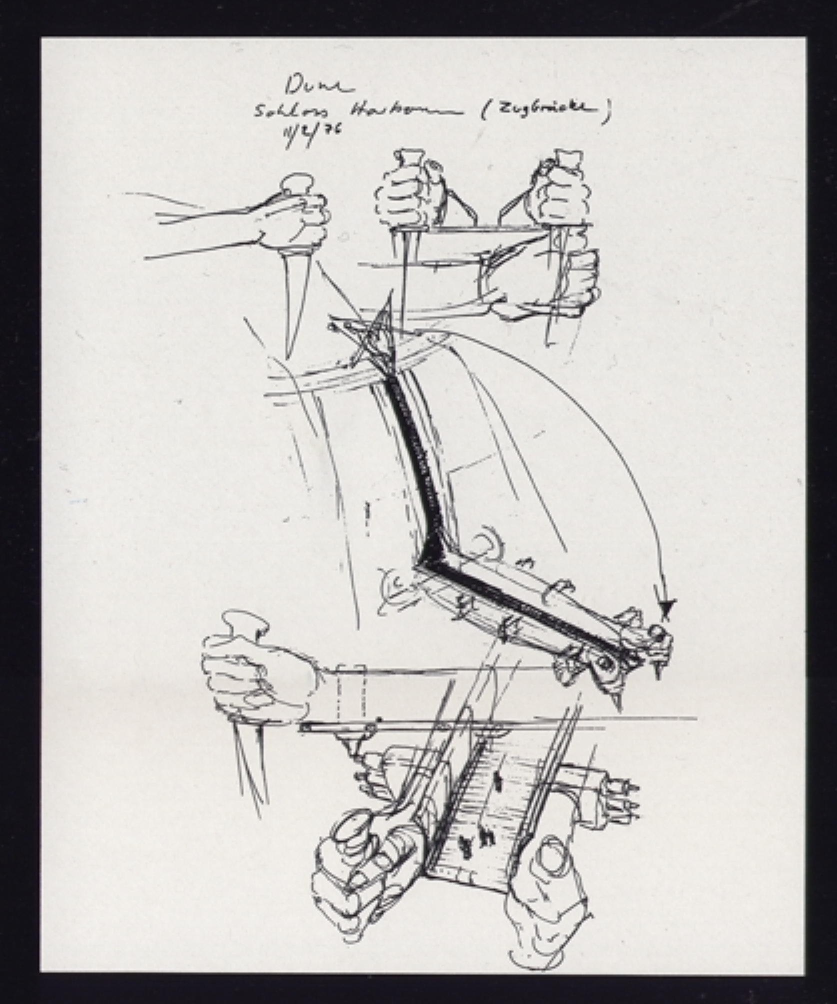
Das Schloss selbst, Symbol von Völlerei, Ausbeutung, Aggressivität und Brutalität, mit einer magischen, auf alle Einwohner wirkenden negativen Ausstrahlung, steckt eiförmig zum grössten Teil im Boden. Wie bei einem Eisberg, der auch nur ein Zehntel seiner Grösse zeigt, steckt bei Harkonen das Böse tief im Innern. Der Körper ist durch einen drehbaren Ring auf einer Lafette gelagert und von einem etwa 70 Meter breiten, endlos tiefen Graben umgeben. Die einzige Verbindung mit der Aussenwelt bildet die Zugbrücke, die wie ein riesiger Penis heruntergeklappt werden kann, um die Besucher einzulassen. Das grosse Tor ist immer nur Eingang, niemals aber Ausgang. Dafür sorgen gewisse Widerhaken, die wie Haifischzähne niemanden zurückkehren lassen.

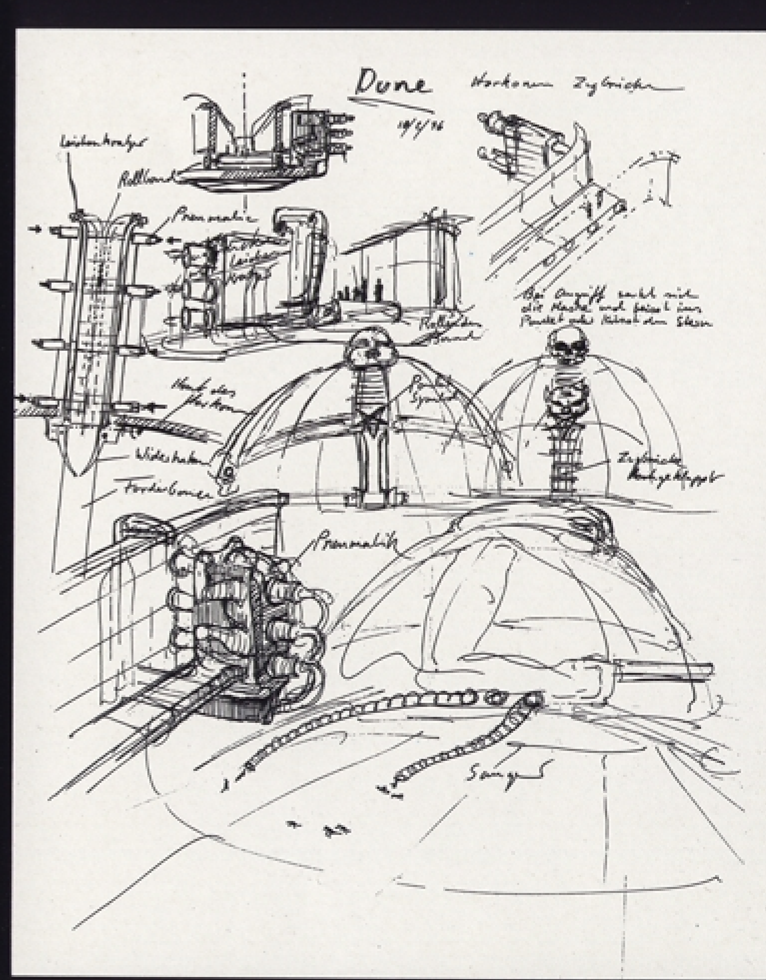
Die beiden Wände der Zugbrücke können hydraulisch zusammengeschoben werden, so dass dem Schloss feindlich gesinnte Elemente erdrückt werden. Durch sogenannte Wandreiniger werden die Überreste der Feinde bei hochgezogener Zugbrücke abgekratzt und fallen in die Verwertungsanlage. Harkonen ist ein riesiger Moloch, der für seinen Haushalt Lebewesen in Energie umwandelt. Alle Besucher werden materiell oder geistig ausgebeutet (wie ich für dieses Filmprojekt). Wer sich einmal im Schloss befindet, bleibt dort auf Lebzeiten, was allerdings auch nur eine Sekunde dauern kann. Der Bauch von Harkonen ist ein riesiger, sinnloser, gotischer Hohlraum, in dem die Dicken auf ihren Suspensern durch die Abgründe sausen. Die dünnwandige, pralle Aussenhaut wird innen durch eine knochenartige Konstruktion, in Form riesiger vertikaler Lamellen, gestützt (aussen fix, innen nix). Das Ei in der Wüste, Symbol der Fruchtbarkeit und Geborgenheit – nichts als eine dünnwandige abgrundtiefe Täuschung.

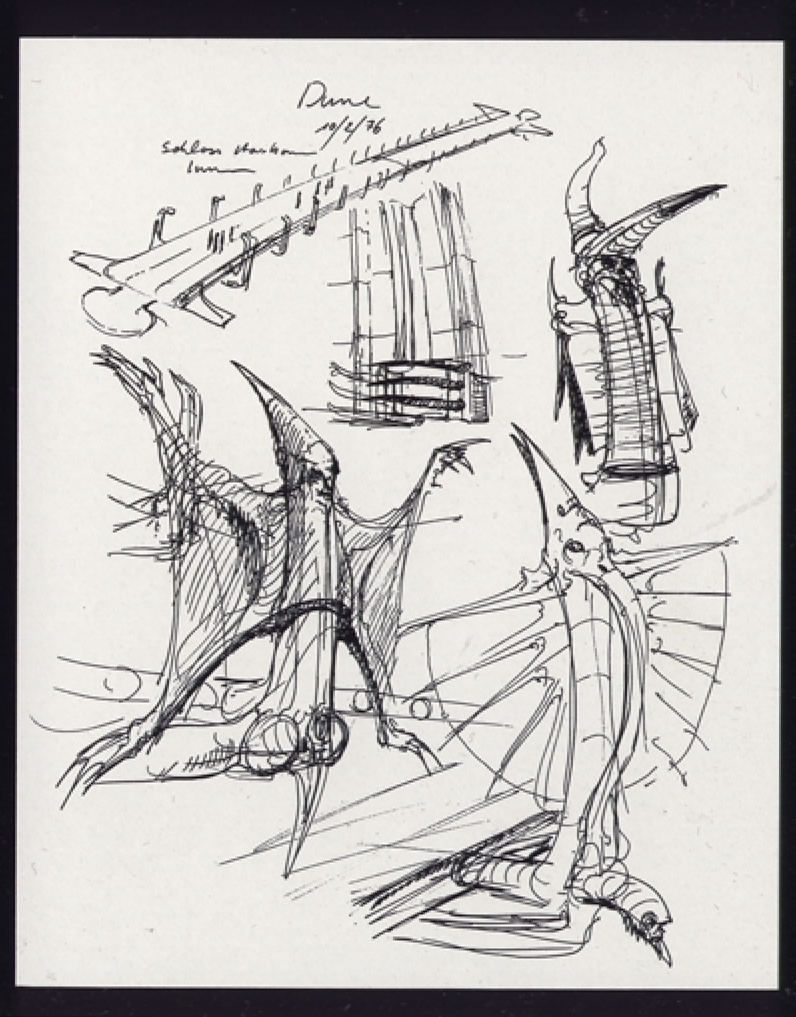
Der Eingangspartie gegenüber liegt die Ausstossanlage. Da werden von Zeit zu Zeit, aber vor allem bei Angriffen, riesige Mengen verkohlter Knochen und Scheisse unter Donner und Feuer in die Umgebung geschleudert.

Der Kopf von Harkonen ist eine gigantische Verteidigungsanlage gegen Feinde zu Luft und zu Lande. Mechanisch gesteuert kann der Gesichtsteil des Kopfes vorn am Körper hinuntergefahren werden. Die Demaskierung zeigt einen bewehrten Schädel, der Tod und Verderben spuckt. Im Schädeldach befindet sich eine Landepiste für Flugapparate. Der gesamte Kopf kann gehoben oder gesenkt werden, je nach dem anzuvisierenden Ziel. In den Oberarmen von Harkonen sind die Verwertungsanlagen untergebracht und in den beiden Unterarmen noch weitere Verteidigungsanlagen gegen Angriffe von der Erde aus.









Skizzen zu ‹Dune›

► *Oben: 292, Dune IV, 70 × 100, 1976*
► *Unten: 293, Dune V, 70 × 100, 1976*

H.R. GIGER 76
A. JODOROWSKY'S
DUNE 4

H.R. GIGER 76
A. JODOROWSKY'S

H. R. Giger's Environments

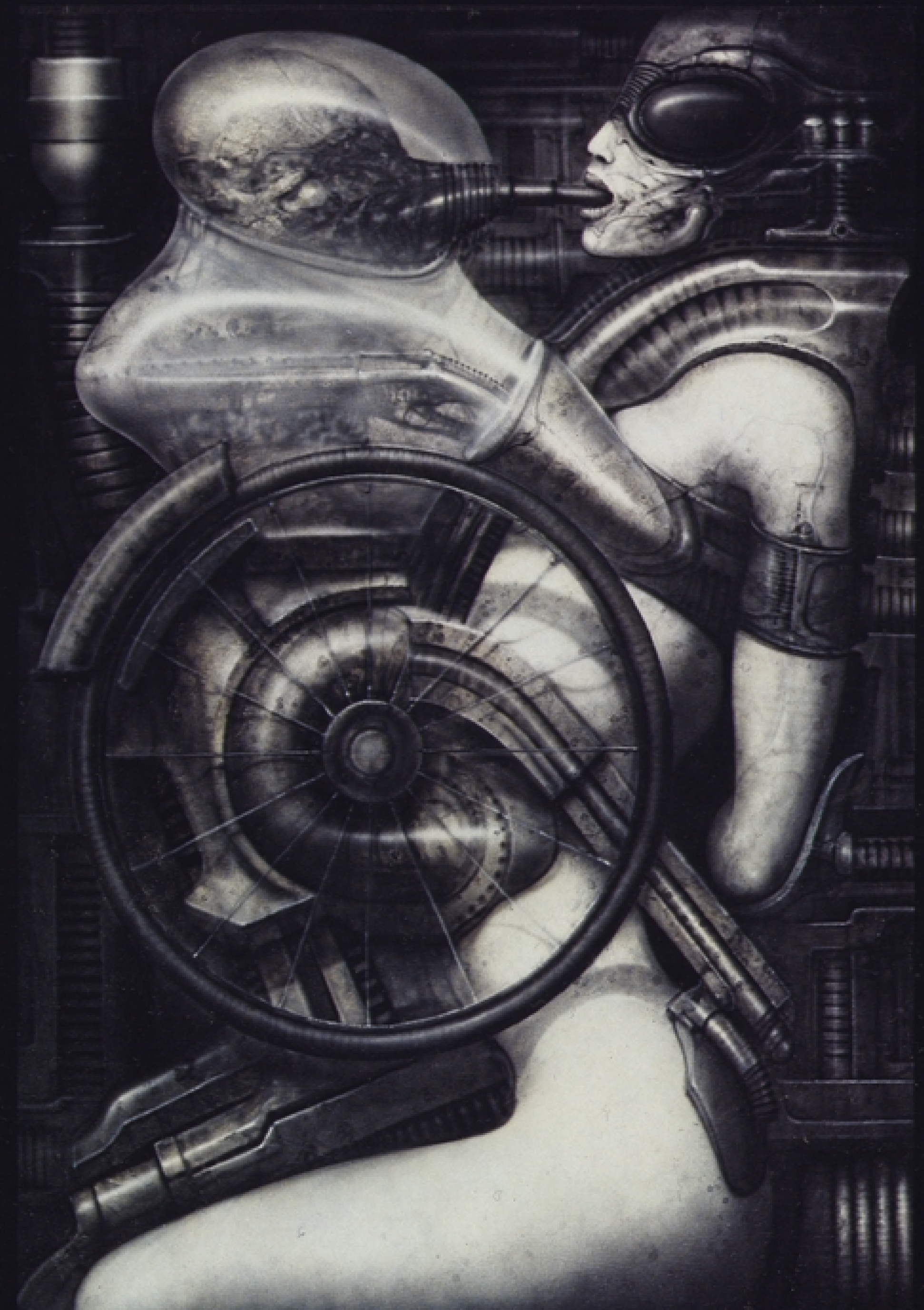
von Dr. Fritz Billeter

H. R. Giger hat in den Jahren 1972–1977 drei Kunsträume mit der Spritzpistole gemalt. Sie bedeuten nicht etwa einen Bruch mit seinem bisherigen Schaffen, aber Weiterentwicklung und Höhepunkt. Der Betrachter muss sich in diese im Grundriss rechteckigen oder quadratischen Environments hineinbegeben und sieht sich dann von vier mit Szenerien beladenen Wänden umschlossen. Die Räume tragen die Bezeichnungen «Psychedelisches Environment» (1972–1973), «Passagen-Tempel» (1974–1975) und «Spell» (1973–1977). Meine Ausführungen beschränken sich auf die beiden zuletzt genannten Ensembles.

Vergleich mit mittelalterlicher Kathedralplastik

Die vorausgehenden Serien der «Passagen» (1969–1973), die man als eine lange Phase der Dingmagie bezeichnen darf und in denen die Menschenfigur wegblieb, brachten eine starke, bei diesem Künstler bisher ungewohnte Vereinfachung des Bildmotivs. Mit den Kunsträumen ist das Gegenteil eingetreten: Mensch, Dämon, Architektur und Maschinerie treten zugleich auf und durchdringen sich, entfalten sich als anspruchsvolle, weitgespannte Thematik. Die Motivzusammenhänge, die symbolischen Anspielungen und Entsprechungen sind im einzelnen kaum mehr überschaubar. Man fühlt sich an die ein ganzes Universum entwerfenden Programme der mittelalterlichen Kathedralplastik erinnert, nicht zuletzt auch deswegen, weil Gigers zur Monochromie neigenden, «farblosen», das heisst ins Weiss, Bräunliche, Orange und Bläuliche spielenden Gestaltungen, wiewohl gemalt, der Skulptur zugehörig erscheinen. Da sie in Bewegung und Pose wie erstarrt sind – man könnte ihre beunruhigende Schönheit mit Worten des Surrealistenchefs André Breton als «explosante-fixe» umschreiben – bestätigt sich das Skulpturale ihres Wesens.

Wer die Environments von Giger betritt, wird von einer geheimnisvollen Dämmerung umfangen. Immer wieder brechen aus dem Halbdunkel Lichtquellen, die von aus sich selbst leuchtenden Körperpartien oder von schimmernden Metallteilen der meist folternden Apparaturen erzeugt werden. Die Hauptgestalt von Gigers Szenen betont meistens die vertikale Mittelachse; ihr sind Assistenzfiguren – oft in abnehmender Proportion – zugeordnet. Diese Kompositionsgliederung darf mit den Tympana über den romanischen Portalen verglichen werden. Die maßstäblich kleinsten Figuren, die sich am Rande des Hauptthemas aufhalten, erinnern an die ebenfalls an den Rand gedrängte Dämonenfauna der Romanik und an gotische Wasserspeier. Insbesondere sei auf die beiden gnomenartigen Wesen verwiesen, welche auf Kopfhöhe die Hauptfigur an der Stirnseite des «Spell»-Raumes flankieren. Ihre Nasen oder Schnäbel sind zu Läufen von automatischen Gewehren ausgebildet. Die Szene auf der Stirnseite und diejenige auf der rechten Wand von «Spell» ist von einer steil emporsteigenden Gewölbearchitektur umschlossen. Ihre Tragstruktur besteht aus Knochen und metallenen Röhren, die als Kühl- oder Heizungsrippen identifiziert werden können. Eine solche architektonische Konstruktion und der enge, gedrängte, düstere Raum, den sie überwölbt, erinnert wieder an bestimmte gotische Kathedralen. Freilich wird hier eine Gotik evoziert, wie sie in Wirklichkeit nicht aufzufinden ist. Sie tritt hier in Erscheinung, als wäre sie von der Phantasie eines vom Mittelalter begeisterten Romantikers entworfen.





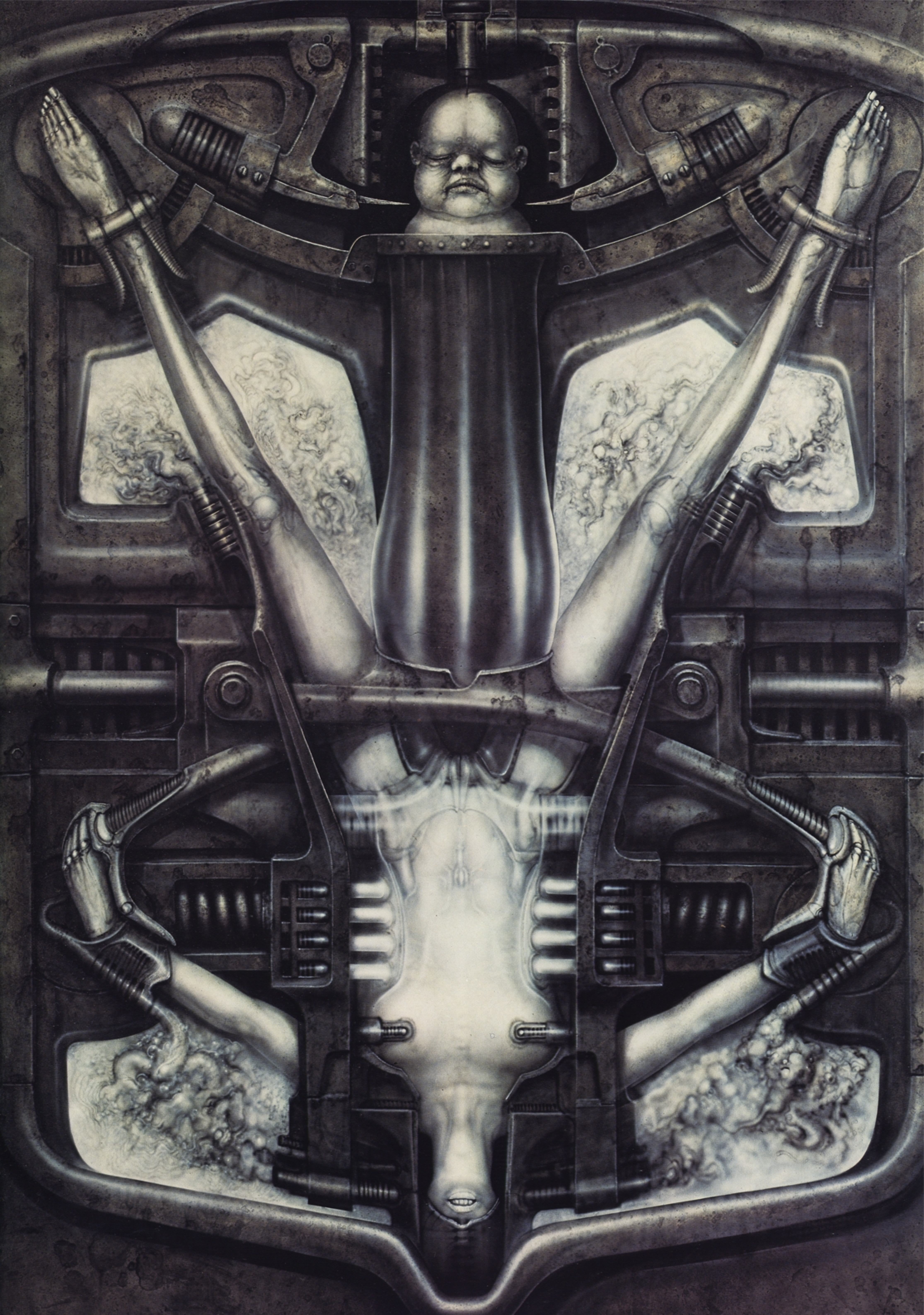
308



306

308: Biomechanoid, 100 × 70, 1976
306: Necronom VI, 100 × 70, 1976

► *313: Todgebärmaschine I, 200 × 140, 1976*



Darüber hinaus mahnt sie an die Vision von Antoni Gaudi, wie sie sich an der Sagrada Familia in Barcelona ausgelebt hat, vermengt sich aber auch mit Anlagen der modernen Technik.

Das Widerchristliche

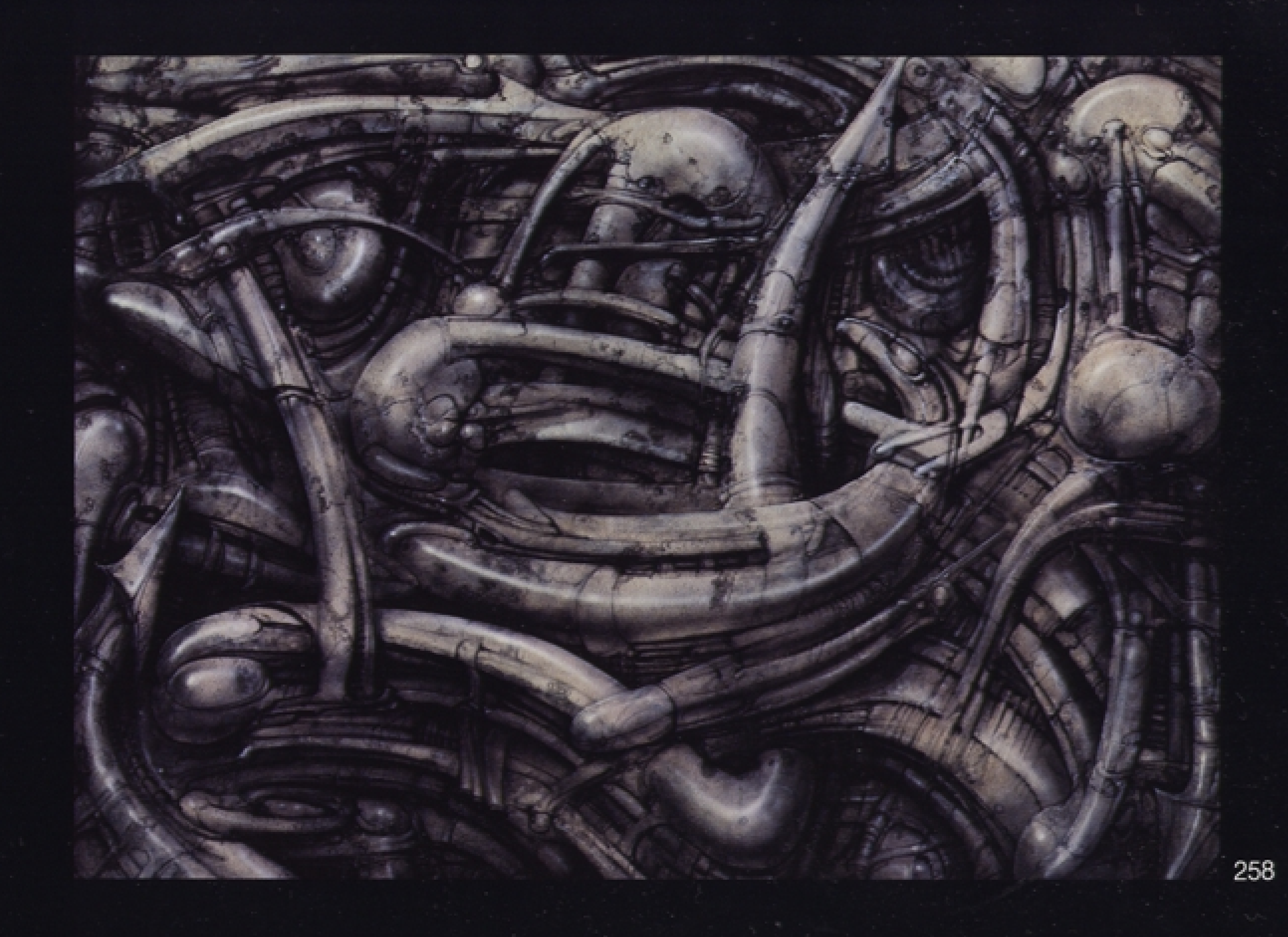
Damit wird klar, dass der Vergleich von Gigers «Tempeln» mit den mittelalterlichen Kirchenräumen nicht überanstrengt werden darf. So eignet der äusserst einfachen baulichen Konstruktion der Environments etwas Improvisiertes oder Budenhaftes; sie haben nichts von der «steingewordenen Ewigkeit» der Kathedralen. Jene Geisterbahn, die der Künstler als Junge zum Erschrecken seiner Gespielen gebastelt hatte, lebt auch stimmungsmässig in seinen psychedelischen Kunsträumen ein bisschen fort. Und dennoch umfängt den eintretenden Betrachter auch eine Atmosphäre des Sakralen. Nur bleiben Gigers Bildthemen keineswegs auf eine christliche Vorstellungswelt beschränkt.

Allerdings hat das Christentum häufig heidnische Metaphern übernommen und umgedeutet; und es hat darüber hinaus, gewissermassen auf seiner Nachtseite, widerchristliche Anschauungen geradezu herausgefordert oder doch nicht verhindern können. Zahlreiche von der offiziellen Kirche verfolgte oder verdrängte Inhalte und Kulte sind gleichsam im Schatten der Kathedralen und im gesellschaftlichen Untergrund aufgeblüht oder weitergediehen. Fasst man nun den christlichen Bildbereich so weit, indem man auch das von der Kirche Geächtete oder ihr Verdächtige mit einbezieht, dann allerdings wird der «christliche» Anteil an Gigers Gestaltungen bedeutend; dann wird man viele aus magischen und esoterischen Traditionen, aus Kabbala und Alchemismus stammenden Vorstellungsgehalte herausheben können. Ich erwähne hier im besonderen den kühn uminterpretierten Lebensbaum, dessen Zweige zu einer Art Baggerschaufeln umgestaltet sind, in denen Menschen sitzen. Weiter sind die immer wieder auch ausserhalb der Environments aufgenommenen, immer wieder modifizierten Fassungen des zweigeschlechtlichen, bocksköpfigen Baphomet zu nennen (vgl. Mittelteil von «Spell»). Diese Kultfigur der Tempelritter erschien der Kirche als Personifizierung des Teufels; der Ritterorden aber verehrte sie als ein Attribut der christlichen Gottheit. Schliesslich zeigt die Stirnseite des «Passagen-Tempels» eine Entrückung, die Giger «Weg des Magiers» nennt. Von einem hauptsächlich aus Menschenknochen aufgetürmten Thron steigt eine Lichtgestalt zum Himmel empor. Auch diese Thematik könnte am Rande christlich-gnostischer Überlieferung angesiedelt werden, würde aber selbstverständlich von einer rein christlichen Auffassung nicht geduldet.

Erotismus und Kult

Der christlichen Kirche wird allgemein vorgeworfen, sie habe den Körper und die Sexualität mit einem Bann belegt. Aber auch in diesem Zusammenhang bestätigt sich eine psychoanalytische Grundregel, dass das Verdrängte in deformierter und symbolisch getarnter Form zurückkehre. Im glücklichsten Fall nur lebt sich der von der Kirche verbannte oder doch streng gezügelte Eros sublimiert aus. Für eine solche Sublimation mag als Beispiel die Plastik der Heiligen Theresa von Avila des Bernini gelten; als Produkte christlicher Verdrängung könnte man die zahlreichen qualvoll-lustvollen Folterszenen der Märtyrer insbesondere im spanischen Barock, aber auch die Hexenverbrennungen vom 13. bis ins 18. Jahrhundert nennen.

Beide Erscheinungen, die Verknüpfung von Lust und Qual und das Hexentum, wird man bei Giger wiederfinden. Seine Frauengestalten verkörpern den Typus der «schönen Hexe», wie er in der neuromantischen Literatur um die Jahrhundertwende und, etwa gleichzeitig, in der Malerei der Symbolisten und Präraffaeliten


258


316

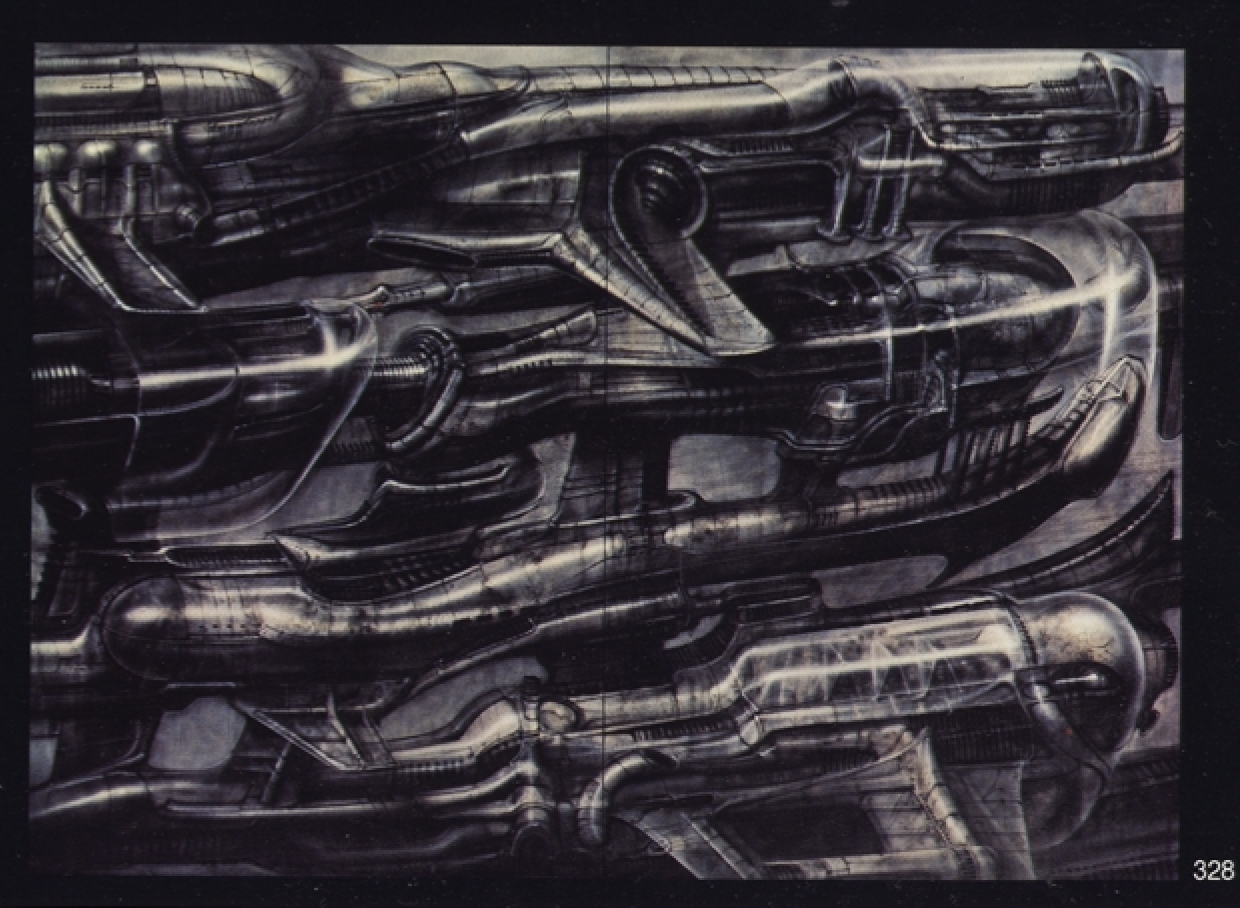

317


318


277


278


279


328

258: Landschaft XXX, 70 × 100, 1975
316, 317, 318: Necronom VII–IX, 30 × 21, 1976
277, 278, 279: Mordor I–III, 30 × 21, 1975
328: Space I, 100 × 140, 1976

► *312: Biomechanische Landschaft, 200 × 140, 1976*



wieder auftritt. Gigers Frauen sind mit dieser Tradition einigermassen verwandt. Sie sind nicht von gesunder Schönheit, noch von einer, die Glück verspricht, sondern bedrohlich und gleichzeitig zerbrechlich, hochgezüchtet und wie wächsern, mit ihren eleganten, überlangen Gliedern beinahe nicht lebensfähig und – so paradox es klingt – fast geschlechtslos. Das weibliche Geschlecht, die Vagina, erscheint aber von ihnen abgetrennt und verwandelt, und dann (männer)verschlingend, z.B. in Form des schon früher herausgebildeten Motivs des Müllschluckers am «Passagen-Tempel».

Gigers Frauenfiguren nehmen selten an eigentlichen Handlungen teil; häufiger erleiden sie die folternde Aktivität der Maschinerien, in die sie eingespannt sind. Oder aber sie stehen, sitzen und kauern in ruhender Pose. Sie stellen sich aus oder werden zur Schau gestellt – «wie in einem Sex-Heft», hat sich einmal der Künstler selbst geäussert. Diese Bemerkung trifft aber nur die Hälfte des Sachverhalts. Ihre erstarrte Ruhe verleiht ihnen auch Würde. Fast immer sind sie streng frontal oder genau im Profil gegeben. Derart gewinnen sie kultische Hoheit. Nimmt man die Andeutungen von Stirnschmuck und Gesichtstätowierung, vor allem aber ihre hochgebauten Kopfbedeckungen hinzu, die zuweilen an die Kronen der ägyptischen Pharaonen erinnern, dann ist man geneigt, die Bezeichnung «schöne Hexe» zu modifizieren; dann ist man versucht, sie zu Göttinnen altorientalischer Kulte oder doch mindestens zu Tempeldienerinnen der Astarte zu befördern, deren Obliegenheiten bekanntlich die heilige Prostitution mit einschloss.

Die im christlichen Raum immer wieder auffindbare Verquickung von Qual und Lust malt sich in den Gesichtern von Gigers Frauengestalten. Ihre Augen sind wie vor schmerzlicher Verzückung geschlossen. Sind sie aber offen gehalten, dann ist die Pupille so nach oben gedreht, dass nur noch wenig von ihr sichtbar bleibt, wodurch der



324



Gesichtsausdruck die Züge gequälter, orgastischer Lust annimmt. Diese ist seltsamerweise nur gerade von den Augen und vielleicht noch vom halboffenen Mund abzulesen; Körper und Gliedmassen sind davon nicht ergriffen.

Was aber löst diese Entrücktheit des Orgasmus aus? Wenn eine bestimmte Ursache überhaupt feststellbar ist, dann rührt sie im Fall der Hauptfigur auf der Stirnseite des «Spell»-Raumes von deren Fesselung und Folterung her. Anders erklärt sich die erotische Verzückung der Vampyrin auf der rechten Wandseite von «Spell». Ihre Hände umspannen ein erigiertes männliches Glied, von dem nur das Ende der Eichel sichtbar ist. Ihrer Öffnung entspringt eine winzige Christusgestalt, die an der Stelle des Brustbeins in die Dämonin eindringt. Sperma fliesst aus, über das Gesicht einer Gefolterten und über ein ausgespanntes Tuch. Dieser Bildzusammenhang zeigt beispielhaft, wie Giger unter Umständen mit christlichen Inhalten umgeht; er pervertiert sie. Denn es liegt

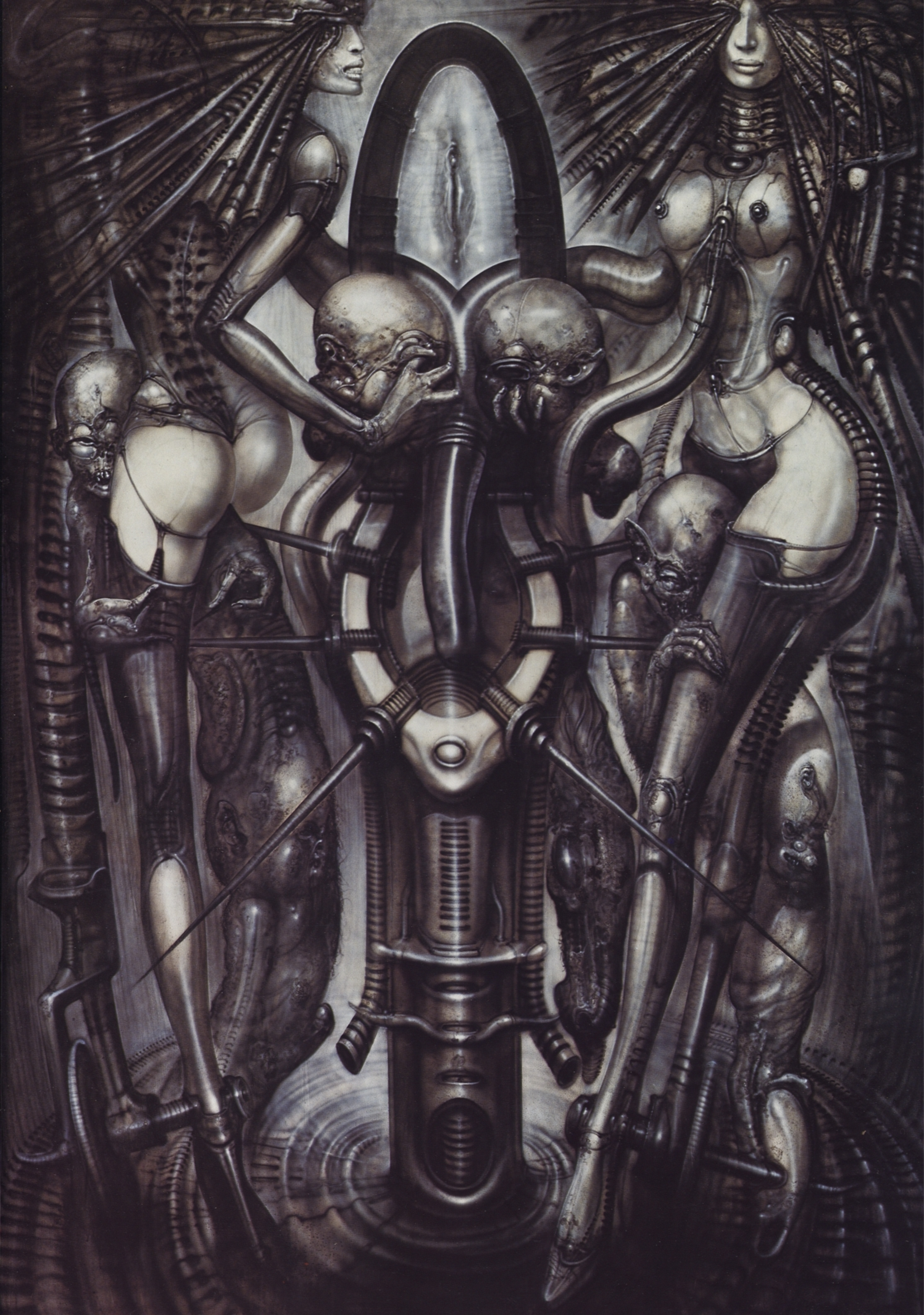


325

H.R.G. mit Li in einem seiner Environments, 1973, Foto: Roland Gretter

324: Satan I, 100 × 70, 1977
325: Satan II, 100 × 70, 1977

► 341: Hexentanz, 200 × 140, 1977



nahe, diese beiden ineinander übergehenden Szenen mit der Unbefleckten Empfängnis und mit dem Schweisstuch der Veronika in Beziehung zu bringen.

Die Fortsetzung der Biomechanoiden

Bis dahin hat der Eindruck aufkommen können, H. R. Gigers Kunst sei betont rückgewandt. Dieser Eindruck muss korrigiert werden: das Fesselnde und Zeitgemässe an Gigers Environments rührt nicht zuletzt daher, dass auf ihren Wänden «vorhistorische» Ahnungen, das heisst auch Vorstellungen aus dem Unbewussten, seit Jahrtausenden überlieferter Bildvorrat sich mit Erfahrungen der Gegenwart, ja mit der Vorwegnahme zukünftiger Perspektiven eine untrennbare Einheit eingehen.

Die bei Giger immer wieder auftretenden Maschinen und Apparaturen sind nicht nur zum Quälen und Foltern da. Häufig schmiegen sich Schlauch- und Röhrenwerk, lederne Stützgurten oder metallene Sitzvorrichtungen eng an den Körper der Göttinnen an. Diese sind mit dem Apparatewerk eins geworden; es scheint, dass ihnen durch all die Ampullen und Schläuche Energien zugeführt werden, ohne die sie gar nicht lebensfähig wären. Eine solche mit einem energiespendenden System verwachsene Menschenrasse tauchte erstmals 1967/68 in Gigers Schaffen auf. Er taufte sie Biomechanoiden. Mögen solche «Mutanten» der Welt des Science-Fiction entstiegen sein, unsere hochtechnisierte Zivilisation trägt bereits die Keime einer künftigen Realität in sich, wie sie die Autoren jenes Romangenres, aber auch Giger, schon seit geraumer Zeit vorweggenommen haben. Die Experimente der Organtransplantation und der Astronaut, welcher in sein Fahrzeug und in seine Armaturen förmlich eingesenkt ist, der mit diesen misst und beobachtet und gleichzeitig von ihnen gemessen und beobachtet wird, künden eine menschliche Existenzmöglichkeit an, bei der, anders als bei der mechanischen Puppe und beim Roboter, Natur und Technik eine bisher unbekannte Einheit eingehen.

Keine Rückkehr zur Urmutter

1972 hat F.M. Murer einen Film mit dem Titel «Passagen» über den Künstler und sein Werk gedreht. Darin ist eine Sequenz den Experimenten der Genetiker mit der Trosophila gewidmet und mit den Gestaltungen Gigers in Beziehung gebracht. So wird etwa gezeigt, dass es heute möglich ist, die Augen dieser Fliegen umzustrukturieren oder ihnen ein Beinpaar aus dem Kopf wachsen zu lassen. An einzelnen Biomechanoiden sind Auswucherungen und Organbildungen festzustellen, die man mit solchen Ergebnissen der Genetiker vergleichen darf, etwa die Ausbildung von zusätzlichen Augen und von Schwingen, statt der Arme oder ihnen hinzugefügt, die aber kaum (oder noch nicht) als gebrauchsfähig erscheinen.

Giger hat sich schon dahin geäussert, dass seine Biomechanoiden eine gewaltige Anpassungsleistung vollbrächten, indem sie dank ihrer «Prothesen» (im Wortsinn, wie ihn Marshall McLuhan verwendet) in einer unwirtlich gewordenen und verseuchten Welt dennoch zu existieren vermögen. Es sei durchaus möglich, dass eine solche Anpassung auch in Wirklichkeit einer zukünftigen Menschheit abgefordert würde. Giger sieht also die Dialektik zwischen Umweltvernichtung und Überleben einen irrsinnigen Verlauf nehmen. Ihr zufolge zerstörten wir durch fortwährenden Missbrauch von Technik und Industrie unsere Umwelt und entzögen uns so Stück für Stück unsere Lebensgrundlage; gleichzeitig setzte uns aber dieselbe Technik in die Lage, auch unter den von ihr verursachten mörderischen Bedingungen unsere Existenz weiterzufristen. Dass es ein Vegetieren von Krüppeln, Lemuren und Morosen wäre, daran lässt Giger keinen Zweifel: die neue Generation von Kindern, welche der Phallus auf der Bildwand «Leben» des «Pas-





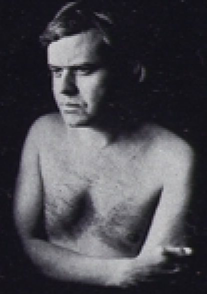






H.R.G. in seinem Haus in Zürich, Fotos: Walter Bretscher

Über meine Arbeit



Kunst auf Bestellung anzufertigen ist für mich ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn ich male, so ist es in erster Linie für mich selbst, weil ich wieder einmal etwas Neues von Giger sehen möchte. Den Entschluss zu fassen, das erste Zeichen auf eine Fläche von 240 × 420 cm zu setzen, ist nicht immer leicht. Ich fasse ja damit gleichzeitig den Entschluss, diese 10 m² minutiös zu überdecken (Leerflächen gibt es auf meinen Bildern nicht). Ich werfe auch kein Bild weg, jedes angefangene Bild wird irgendwann einmal fertig.

Ich liege dann meistens auf dem Bett, lese, träume, blättere in Kunstkatalogen und höre Musik. In nervöser Spannung hoffe ich den Entschluss, mit der Arbeit anzufangen, zu finden. Ich zögere den Entschluss immer wieder hinaus; es kann Tage dauern. Wenn ich aber einmal angefangen habe, so stören mich die weissen Flächen so sehr, dass ich dauernd weiterarbeiten muss, bis alles überdeckt ist. Den Antrieb dazu geben mir meine Obsessionen, die Freude am gelungenen Detail, neue Erfindungen, Zusammenhänge oder ganz einfach die Möglichkeit, persönliche Spannungen, Ängste oder Probleme zu visualisieren und mich davon zu befreien. So ist das Format des Bildes auch meist das einzige, das ich vorher bewusst bestimme. Vom Inhalt lasse ich mich überraschen.

Ich male auf dickes Papier, das mit Reiszwecken an der Wand befestigt ist, und sitze auf einem mit Rollen versehenen Stuhl, was mir ein bequemes Arbeiten erlaubt. Ich beginne meistens in der oberen linken Bildhälfte und arbeite diagonal auf die Mitte zu. Da ich eine Vorliebe für die Symmetrie habe (in der Psychiatrie das Merkmal eines Irren), ist der Bildinhalt, wenn ich die Bildmitte überdeckt habe, eigentlich gegeben, und der langweiligere Teil meiner Arbeit beginnt, das Spiegelbild ebenso perfekt zu Ende zu malen. Bilder, die mich nicht ganz befriedigen, kann ich so lange korrigieren, bis vom ersten Zustand überhaupt nichts mehr übrigbleibt.

Wie schon erwähnt, habe ich ziemlich viel Mühe mit Auftragsarbeit, selbst wenn Thema, Bildgrösse usw. freigestellt sind. Durch Sammler, Freunde usw. kommt es oft vor, dass sie, wenn ich an einem Bild arbeite, mich bitten, dieses Bild unbedingt für sie zu reservieren. Das blockiert meine Arbeit total. So habe ich einige Bilder, die mit einem Fluch beladen sind. Aus diesem Grund habe ich angefangen, meine halbfertigen Bilder bei sogenannten Atelierbesuchen zu verstecken. Wenn ein Werk beendet und gut ist und die Einweihung durch das erste fremde Augenpaar stattgefunden hat, bin ich daran interessiert, es einem möglichst breiten Publikum zu zeigen, und sei es auch nur in Form von Katalogen, Schallplattencovers oder Postern. Darum verkaufe ich auch nicht gerne an Private, obwohl ich dabei einiges mehr verdienen würde. Geld interessiert mich nicht sonderlich. Es dient mir nur dazu, möglichst frei zu sein und keine lästigen Verpflichtungen einhalten zu müssen.

H.R.G., Foto: Alex Kaiser

► 342: Todgebärmaschine, 200 × 140, 1977



sagen-Tempels» in die Welt schleudern wird, sind von vornherein vergiftet, mit Schwären behaftet, gealterte idiotische Zwerge.

Die Kauerstellung der beiden die Lichtgestalt flankierenden Biomechanoiden auf der Stirnseite des «Passagen-Tempels» darf man besonders im Rückblick auf frühere Werke (z.B. auf die Polyesterplastik «Kofferbaby» von 1967/68 oder auf «Hommage à S. Beckett» 1968/69) als embryonale Position deuten. Beide Figuren sind ja auch von einem gebärmutterförmigen Sitz- und Stützring umschlossen. Aber was als Uterus verstanden werden kann, ist wiederum kalte, metallene Apparatur, kein schützender und wärmender Mutterleib. Mit anderen Worten: der Rückzug in eine konfliktlose, vorgeburtliche Existenz bleibt Giger verwehrt. Die Phantasie von einem Dasein, das von der Grossen Mutter noch nicht abgetrennt ist, verkehrt sich bei ihm zu einer gnadlosen Metapher. Anderseits: gerade diese beiden Figuren betonen mit ihrer Kauerstellung und der sich ihr anschmiegenden Kreislaufapparatur ein in sich geschlossenes System.

Dieses verrät, trotz allem, Gigers Hoffen und Streben nach Ganzheit. Er interessiere sich für das Perpetuum mobile, weil hier nichts verloren gehe, äusserte sich der Künstler einmal, was in mythischer Verkleidung wiederum jenes Streben nach Geschlossenheit, nach einer Balance der Kräfteharmonie inmitten einer zum Untergang verdammten Welt ausdrückt.

Wenn aber der Untergang nicht aufzuhalten ist, wenn die Rückkehr zum Ursprung, d.h. zur Urmutter, nicht einmal mehr symbolisch vollzogen werden kann, dann bietet sich als Ausweg nur die Flucht nach vorn, nämlich das Verlassen der zerstörten und ausgebeuteten Erde. Diese Möglichkeit ist mit dem sich in Licht verwandelnden, von seinem Thronsessel auffahrenden Magier angedeutet. Der Künstler glaubt offenbar nicht daran, dass dem Menschengeschlecht auf geschichtlich-evolutionärem Wege die grosse Umkehr gelingen werde, dass sie Entfremdung und Ausbeutung ihrer selbst und der Natur rückgängig machen könnte, um in sinnerfüllter Arbeit diesen unseren Planeten endlich doch noch für alle wohnlich und bewohnbar zu gestalten vermögen. Bei Giger hat Magie, Vergeistigung und Verinnerlichung, also ein elitäres Prinzip, das letzte Wort.



Dr. Fritz Billeter vor dem von H.R.G. bemalten ‹Ei›

Für H. R. Giger

von Simon Vinkenoog



Walter Kamp und Simon Vinkenoog in der ‹Galerie Kamp›, Amsterdam, anlässlich der Vernissage der Giger-Ausstellung, 1976, Foto: Tinecke Wierenga
Übertragung der beiden Gedichte aus dem Holländischen von Heinz Schneeweiss

Zugänglich unzugänglich
Schweiflicht Streiflicht
nicht wahrnehmbar
nicht fassbar
nicht wahr
wahr.

Lichtkörper Lichtträger
wohin,
Körper aus Feuer und Stein?

Das Keifen aus der Mördergruft,
Seh Licht Such Licht Spot Licht
grosses Licht Nebel Licht
Lichtfall Lichtlied
kling' Lied
Unschuld
warte
offen

Nackt ist der Mensch
der sich seinen Ängsten ergibt
dessen lebendige Hand sich mit zu Formen fügt
verbannt, beschwört und überwältigt.

Meister Giger, grosser Lehrer
mit einer bitteren Lehre.
Setzt das Messer an,
dreht es um.
Dein Herz.
Jesus Christus,

Licht, so
unerträglich
triumphierend
unzugänglich,
Licht!

Dead End. Dead End?
Leben lenkt,
Wahrheit.

Sackgasse? Gebet ohne End'?
Cul-de-sac?
Unbelebtes Licht,
Gewitterlicht?

Zu dicht für einen Nadelstich.
Felsenfest geschlossen. Reinstes Gedicht
geschweisst, vernagelt, umfasst,
eingequetscht, gelähmt.

Aus Weg.
Kein Retter Ist Da.
Wisse, Betrachter –
auch du bist dabei.

Wer Angst hat, der sehe nicht hin.
Wer sich am Giger nicht spiegelt,
Geht sich selbst aus dem Weg.

Kein Ausweg,
geh nur, du da.
Entreiss dich
oder reiss es an dich.

Es wird dir nichts entrinnen.
Vom Tod zur Unsterblichkeit.
Von der Finsternis zum Licht.
Von der Illusion zur Gewissheit.
Von der Lüge zur Wahrheit.
Dead End. Das Leben beginnt.

► 269: Biomechanoid 75, 100 × 70, 1975
► 348: Der Tod, 100 × 140, 1977
►► H.R.G. in seinem Haus in Zürich, Foto: Walter Bretscher



269

348



H.R. Giger

Geboren am 5.Februar 1940 in Chur; arbeitete von 1959 bis 1966 als Bauzeichner, besuchte die Kunstgewerbeschule in Zürich von 1962–1966, qualifizierte sich als industrieller Designer. Freiberuflicher Maler und Designer seit 1967.

Einzelausstellungen

1966
Zürich, Galerie Benno

1968
St. Gallen, Galerie vor der Klostermauer

1969
Zürich, «Biomechanoiden», Galerie Platte 27

1970
Zürich, «Passagen», Galerie Bischofberger

1971
Bern, Actionsgalerie (zusammen mit Schwertberger)

1972
St. Gallen, Galerie Look (Dibi Däbi)
Biel, Galerie 57
Baden, Trudelhaus (zusammen mit Schuhmacher)
Kassel, Ausstellung des Kunstvereins

1973
Zürich, Galerie Stummer und Hubschmid
Köln, Inter Art Galerie Reich

1975
Chur, «Passagen-Tempel», Kunsthaus

1975
Zürich, Gesamtes graphisches Werk, Galerie Silvio Riccardo Baviera
Zürich, Meier's Gallery of Modern Art

1976
Frankfurt, Galerie Sydow-Zirkwitz
Amsterdam, Galerie Kamp
Paris, Galerie Bijan Aalam
Richterswil, «The Second Celebration of the Four», Ugly Club

1977
Zürich, Zürcher Kunsthaus
Paris, Galerie Bijan Aalam

1978
Glarus, Kunsthaus (zusammen mit C. Sandoz)
Büren a.A., Gesamtes graphisches Werk, Galerie Herzog

1979
Zürich, Werke zum Film «Alien», Galerie Baviera
Amsterdam, Galerie Kamp
Paris, Galerie Bijan Aalam

1980
Cavigliano, «H.R. Giger sul tema del erotismo», Galerie Baviera
Lausanne, Werke zum Film «Alien», Musée Cantonal des Beaux-Arts
New York, Werke zum Film «Alien», Hansen Galleries

1981
New York, The Museum of the Surreal and Fantastique
Biel, Kunsthauskeller

1982
Winterthur, «N.Y. City-Bilder» und die Sammlung Bijan Aalam, Paris, Kunsthalle Waaghaus

1983
Basel, Art 14'83, Galerie Hartmann, München, und Steinle, Zürich
Bonn, Galerie Klein, mit Martin Schwarz
Köln, Galerie am Severinswall, mit Martin Schwarz

1984
Pfäffikon SZ, «Retrospektive», Seedamm-Kulturzentrum

Gruppenausstellungen

1962
Basel, Galerie Stürchler

1967
Zürich, «Macht der Maske», Galerie Obere Zäune
Bern, «Science Fiction», Kunsthalle

1968
Zürich, «Hommage à Che», Galerie Stummer und Hubschmid
Zürich, 5 Jahre Galerie Obere Zäune
Erlangen, Galerie Hartmut Beck

1969
Wien, «Junge Schweizer Maler», Künstlerische Volkshochschule
Zürich, «Kritische Realismen», Wengihof
Zürich, «Phantastische Figuration in der Schweiz», Helmhaus
Zürich, «Edition 12×12», Galerie Stummer und Hubschmid
Berlin/Zürich, «Zürcher Künstler»

1970
Basel, Galerie Katakombe
Basel, Galerie G.
Genf, Galerie Aurora
Lausanne, «L'estampe en Suisse», Musée des arts de la Ville
Kassel, Studio-Galerie des Kunstvereins

1971
New York, «The Swiss Avant-Garde», Cultural Center
Genf, 3e Salon de la jeune gravure suisse
Zürich, «5 Kritiker zeigen Kunst», Strauhof
Basel, Art 2'71
Paderborn, «Editionen», Pädagogische Hochschule
Köln, Intern. Kunst- und Informationsmesse
Zürich, «Zürcher Zeichner», Ars ad interim, Strauhof
Chur, «Neueingänge 70/71», Bündner Kunsthaus

1972
Glarus, Galerie Crazy House
Zürich, «Zürcher Künstler», Züspahallen
Zürich, «Freiheit für Griechenland»
Zürich, «Werk und Werkstatt», Strauhof
Krakow, Biennale internationale de la gravure
Basel, Art 3'72
Luzern, «Künstler – Verkehr – Visionen», Verkehrshaus
Bradford, Third British International Print Biennale
Tel-Aviv, Zeitgenössische Schweizer Kunst
Zürich, Jerusalem, Haifa, «Zürcher Künstler»

1973
Bern, Basel, Lugano, Lausanne, Genf, «Tell 73»
Basel, Art 4'73
Zürich, «Stadt in der Schweiz», Biennale im Kunsthaus
Schaffhausen, «Kunstmacher 73», Museum zu Allerheiligen
Oberengstringen, «Spektrum 73»
Bern, «small size», Galerie für kleine Formate
Düsseldorf, IKI, Internationaler Markt für aktuelle Kunst

1974
Winterthur, Genf, Lugano, «Ambiente 74»
Zürich, «66 Werke suchen ihren Künstler», Strauhof
Chur, «GSAMBA Graubünden», Kunsthaus
Olten, «Zürcher Fantasten», Kunstverein
München, Galerie Jasa GmbH & Co. Fine Art
Frankfurt, Galerie Sydow, Eröffnungsausstellung
Basel, Art 5'74
Chur, «Tagtraum», mit Sandoz und Wegmüller, Kunsthaus Chur
Zürich, «Tagtraum», Glaskorridor des Kunsthauses
Winterthur, «Tagtraum», Kunstmuseum
Olten, «Tagtraum», Kunstmuseum
Paris, «400 Ans de Fantastique», Galerie J.C. Gaubert
Zürich, «Manon oder das lachsfarbene Boudoir», Galerie Li Tobler
Düsseldorf, Kunstmesse IKI 74

1975
Zürich, «Schuhwerke», Galerie Li Tobler
Basel, Art 6'75
Paris, «Le Diable», Galerie Bijan Aalam

1976
Nürnberg, «Schuhwerke», Kunsthalle
Zürich, «Zürcher Künstler», Villa Ulmberg
Zürich, «Zwischen Konflikt und Idyll», Strauhof
Zürich, Hamburg, Bern, Paris, «Din A4», S.R. Baviera
Paris, «Le Vampire», Galerie Bijan Aalam

1977
Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts
Lausanne, «L'identité et ses Visages»
Basel, Art 8'77
New York, «Images of Horror and Fantasy», Bronx Museum
Tours, «Multiple 77»
Biel, Galerie Baviera
Liège, Arts à Saint-André
Zürich, «Echo vom Matterhorn», Galerie Baviera
Zürich, «Kleinformate», Galerie Stummer
Zürich, «Das Menschenbild», Strauhof
Burgdorf, Galerie Bertram
Zürich, «Kunstszene Zürich», Züspahallen
Paris, «Le Miroir», Galerie Bijan Aalam

1978
Wien, «Kunstszene Zürich», Künstlerhaus am Karlsplatz
Chur, «GSAMBA Graubünden», Kunsthaus
Winterthur, «3. Biennale der Schweizer Kunst», Kunstmuseum
Winterthur, «Aktualität Vergangenheit»
Zürich, «Tagtraum», mit Sandoz und Wegmüller, Galerie Baviera
Zürich, «Atomkraftwerkgegner-Komitee», Centre Le Corbusier
Basel, Art 9'78
Bochum, «Imagination», Museum

1979
Olten, «Vorschlag für ein anderes Museum», Kunsthaus Olten (Galerie Baviera)
Basel, Art 10'79
Rennes, «L'Univers des Humanoïdes», Maison de la culture

1980
Zürich, «Schweizer Museen sammeln Kunst», Kunsthaus Zürich
Winterthur, «Vorschlag für ein anderes Museum», Kunsthalle im Waaghaus
Basel, Art 11'80
Zürich, «Schweizer Museen sammeln Kunst», Musée Cantonal des Beaux-Arts
Zürich, «Transport, Verkehr, Umwelt», Helmhaus
Los Angeles, Art Expo West (Hansen Galleries)
Zug, «Die andere Sicht der Dinge», Kunsthaus
Le Havre, «Quelques Espaces Suisse 80», Maison de la culture (Pro Helvetia)
New York, Art 1980, International Fair of Contemporary Art (Hansen Galleries)
Glarus, «Die andere Sicht der Dinge», Kunsthaus Glarus
Lille, «Science au future», 9e Festival de Lille, Palais Rameau

1981
Ohio, «Science Fiction and Fantasy Illustration», School of Art (Hansen Galleries)
Basel, Art 12'81
Chicago, «Space Artistry», The Picture Gallery

1983
München, «Eros und Todestrieb», Galerie Hartmann, Stuck-Villa
Laax, Galerie d'art
Basel, Galerie J. Schotland

1984
Kassel, «Zukunftsräume», Orangerie

Bibliografie

Dr. Fritz Billeter: «H.R.G., Maler und Plastiker», Kunst-Bulletin 1/1973
Dr. Fritz Billeter: «H.R.G., Maler und Plastiker», Press Art, NZ 1972/1973
Margrit Staber: «Ich muss nicht schauspielern», Kunst-Nachrichten 1973
Sergius Golowin: «Grauen aus dem Reihenhaus», Sonntags Journal 1971
Sergius Golowin: «Phantastische Welten», Sonntagsbeilage NZ, Februar 1973
Sergius Golowin: «Mutationen», Focus, 1971
Dr. Erika Billeter: «Die Elle-Galerie stellt vor: H.R.G.», Elle 1971
Heinz Thiel: «H.R.G. – andere Wirklichkeiten», Annabelle, Januar 1971
Herbert Groger: «Die phantastische Welt des H.R.G.», Turicum 1971
Sandro Fischli: «H.R.G. Horror-Apostel mit Spritzpistole», Pop 5/1974
Peter Killer: «H.R.G.», Tell 1973
Persönlichkeiten Europas, Bd. Schweiz–Liechtenstein, Latas Verlag 1974
Ed Sommer: «Erotik in der Kunst», Kunstforum International B 2/3 1973
Walter Zürcher: A Rh+ – Werkkatalog, Walter Zürcher Verlag
Sergius Golowin: «Bilderwelt/Weltbild», Passagen, Kunsthaus Chur
Michel Thévoz: «L'Identité et ses Visages», Katalog, Musée des Beaux-Arts, Lausanne
Walter Bretscher: «Herein ins Reich meiner Dämonen», Schweizer Illustrierte Nr. 51/1976
E.A. Ribi: «H.R. Giger – Passagentempel», Bündner Jahrbuch 1977
Prof. Horst A. Glaser: Intrauterine Technologie fürs Jahr 2000», Katalog der Galerie Sydow-Zirkwitz, Frankfurt
Prof. Horst A. Glaser: «De huiveringwekkende droomwereld van Giger», Bres 62 Jan./Febr. 1977
Gert Schiff: «Images of Horror and Fantasy», Katalog, Bronx Museum
Jean-Paul Bourre: «Giger, des ténèbres à la lumière», L'autre monde, Nr. 15/1977
J.J. Wittmer: «Eine antiphantastische Schweiz?», Basler Magazin 1977
Sergius Golowin: «Missbrauchte Kunstförderung», TAT 19/11/1977
Walter Bretscher: «Die Welt als eine Hölle», TAT 20/8/1977
Hugo Leber: «Die schreckende Bildwelt des H.R.G.», Tagesanzeiger Magazin, 3/9/1977
Sergius Golowin: «Gedanken zu einer Ausstellung», Sphinx Magazin 2/1978
M.Bonzanigo: «Kreationen, Kreaturen, Kreateure», Sphinx Magazin 2/1978
Jörg Krichbaum, Rain A. Zondergeld: DuMont's kleines Lexikon der Phantastischen Malerei, Köln 1977
Ingeborg Berthel: «Welche Künstler dürfen Erfolg haben?», Handelszeitung 6/1978
Harry Harrison: Mechanismo, London 1978
Walter Bretscher: «Hollywood Horror made in Switzerland», Schweizer Illustrierte 1/1979
Jean-Claude Peclet: «La maison des cauchemars», Tribune Le matin 3/1979
Jürg Passarge: «H.R. Gigers Horror-Welt begeistert Hollywood», Bündner Zeitung 31/3/1979
Philippe Labro: «La peur», Paris Match No. 1579/1979
Monique Picard: «Le monde de Giger», Le nouvel Illustré No. 39/1979
Robin Stringer: «The man who paints monsters in the night», Sunday Telegraph Magazine No. 151/1979
Katrin Ames: «Hollywood's scary summer», Newsweek 1979
Frederic A. Levy: «H.R. Giger, Alien Design», Cinéfantastique No. 1/1979
Paul Scanlon, Michael Gross: «Histoire d'Alien», Metal Hurlant No. 46/1979
Mike Bygrave, Joan Goodman: «How art triumphed over science», Observer, 1979
Rolf Mühlemann: «Ein Wolf im Schafspelz», Tele No. 46, 1979
Charles Meyer: «H.R. Giger – das kommt aus meiner Seele», Diners Club Magazin, No. 7, 1979
Günter Haaf: «Alien – Alptraum im All», Zeitmagazin No. 49/1979
Albert Foster: «How a monster called ‹Thingy› is taking over the world», Daily Mirror, 1979
H.R. Giger: «Le père du monster c'est moi», Le Figaro, No. 43/1979
Jeff Walker: «The Alien – a secret too good to give away», Rolling Stone, No. 292/1979
E.G. Müller: «Schweizer Monster aus dem Weltraum», Sonntagsblick, 1979
Helen MacKintosh: «The Thing that laid a golden Egg», Time-out No. 490/1979
Dawn Maria Clayton: «Giger rhymes with ‹meager›», People Weekly, 1979
E.G. Müller: «Komisch, so eine Oscar-Verleihung», Sonntagsblick, 1979
Fritz Billeter: «Seedamm-Kulturzentrum: Retrospektive geplatzt», Tages-Anzeiger, 1980
Marita Kochs: «Ausgeburten», Sexualmedizin No. 9/1980

Diverse Publikationen mit Interviews in SF-Zeitschriften wie Starburst, Starlog, Cinéfantastique, Fantastic-Films, Monsters, Questar usw.

Mitarbeit an Film und Theater

1967
«High und Heimkiller», Filmbeitrag an Poetenz-Show von U. Gwerder, 16 mm, 11 Min., Magnetton, in Zusammenarbeit mit F.M. Murer

1968
«Swiss-made, 2069», Mitarbeit an einem Science Fiction-Film von F.M. Murer, 35 mm in Farbe, 45 Min., Lichtton

1969
«Early morning», Mitarbeit an einer Peter Stein-Inszenierung im Schauspielhaus Zürich

1972
«Passagen», Farbfilm über H.R.G. von F.M. Murer für den WDR, Köln, 50 Min., Lichtton, Sonderpreis für den besten Fernsehfilm, Filmtage Mannheim

1973
«Tagtraum», Farbfilm über das psychedelische Treffen der drei Maler C. Sandoz, W. Wegmüller und H.R.G. in Sottens, von Jean-Jacques Wittmer, Basel, 28 Min., Magnetton

1975
«Giger's Necronomicon», 16-mm-Farbfilm, 40 Min., über das Werk 1972–1975 von H.R.G. von J.-J. Wittmer und H.R. Giger

1976
Dekorentwürfe für A. Jodorowsky's 70-mm-Farbfilm «Dune», nach dem gleichnamigen preisgekrönten Buch von Frank Herbert (Film nicht realisiert)

1977
«Giger's Second Celebration of the Four», Fragmentfilm von J.-J. Wittmer und H.R.G., 16 mm, Magnetton, 5 Min.

1978
«Alien», Horror-Science Fiction-Kinofilm von Ridley Scott nach dem Drehbuch von Dean O'Bannon. Brandywine Prod., Los Angeles, 20th Century Fox-Film Hollywood-London

1979
«Giger's Alien», Dokumentarfilm, 16 mm in Farbe, über Giger's Arbeit für «Alien», 34 Min. Magnetton, Hergestellt von M. Bonzanigo, H.R. Giger und J.-J. Wittmer

1981
«H.R. Giger's Dream Quest», von Robert Kopuit; BCM-Video-Recording auf Inch-tape, 40 Min., Interview und Video-Animation.
Promotionsfilm «Koo-Koo», ca. 6 Min., von H.R. Giger

1982
«A new face of Debbie Harry», 30 Min. Magnetton Dokumentarfilm von F.M. Murer

Posters

Walter Zürcher Verlag, Gurtendorf, Werk Nr. 71, 77
Wizard & Genius, Zürich, Werk Nr. 58, 69, 70, 85, 110, 217, 331, 341
Pop, Zürich, Werk Nr. 216 als Beilage zu Pop 5/1974
Verkerke Reproduktes BV, Bennekom/Holland, Werk Nr. 272, 251, 237
Team, Zürich, «Victory V»

Publikationen in diversen Zeitschriften und Untergrundmagazinen wie:

Agitation, Clou, Focus, Hotcha, Opposition, Sprachrohr, Jugend und Gesellschaft, Unesco-Kurier, Schöngeist, Poetenz, Frenz, London/OZ, London/OM 4, Zwaart Boek, Amsterdam, *Mizue Nr. 787,* Japan, *Apero, The Cethulhu News, Total,* Berlin, *International Times,* London, *Door,* San Francisco, *The 70's Bi Weekly,* Hongkong, *Aqua Regia, Koma Nr. 1,* Zürich, *Zürcher Almanach, Omni, NY 78–79, Penthouse No. 12,* London 79, *Metal Hurlant No. 21,* Paris, *Heavy Metal,* NY 3/79

Originalgraphiken und Mappenwerke

Ein Fressen für den Psychiater, 1966. Kartonmappe Siebdruck, 12 Reproduktionen DIN A 4, Zeichnungen Plandruck, Mappe num. und sig. in einer Auflage von 50 Ex. A4×31 cm (ca. 30 Ex. gedruckt). Druck H.R. Giger/Lichtpausanstalt Zürich

Biomechanoiden, 1969, Portfolio mit 8 Siebdrucken Schwarz auf Silber, alle num. und sig. in einer Auflage von 100 + XX Ex. 100×80 cm (teilw. verbrannt). Edition Bischofsberger Zürich, Druck Steiner Zürich

Trip-Tychon, 1970. Portfolio mit 34 farbigen Siebdrucken, alle num. und sig. in einer Auflage von 100 Ex. 100×70 cm (teilw. verbrannt). Edition Bischofsberger Zürich, Druck Silkprint Zürich

Passagen, 1971. Portfolio mit 4 mehrfarbigen Serigraphien, alle num. und sig. in einer Auflage von 70 + XX Ex. 90×70 cm (teilw. verbrannt). Edition Bischofsberger Zürich, Druck Silkprint Zürich

Second Celebration of the Four, 1977. Ganzleinenkassette mit Titelrelief und 8 Faltblättern, alle Ausgaben num. und sig. in einer Auflage von 150 Ex., wovon Nr. 1–10 ein überarbeitetes Foto (Original) enthält. 42×40 cm, Druck: A. Uldry, Hinterkappelen. Erhältlich bei Ugly Publishing, Richterswil

Alien, 1978, Portfolio mit 6 Siebdrucken in vier Farben, alle num. und sig. in einer Auflage von 350 Ex. 70×100 cm, 100 Portfolios für den Verkauf bestimmt. Edition: H.R. Giger und 20th Century Fox. Druck: A. Uldry, Hinterkappelen.

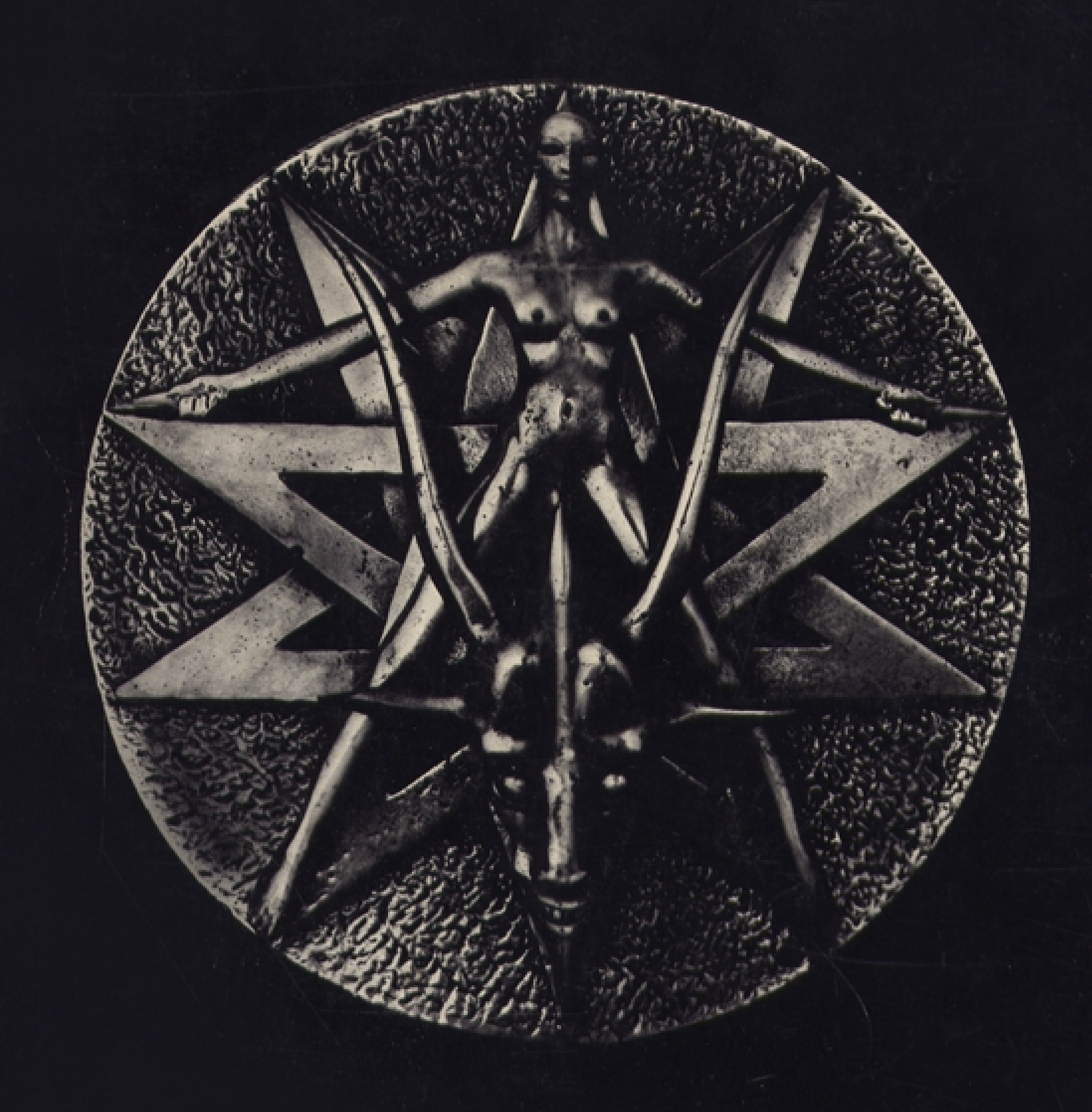
Erotomechanics, 1980. Portfolio mit 6 Siebdrucken in acht Farben, alle num. und sig. in einer Auflage von 300 Ex. 70×100 cm. Edition: H.R. Giger. Druck: A. Uldry, Hinterkappelen

N.Y. City, 1982, Portfolio mit 5 Siebdrucken in 8 Farben. Alle signiert und numeriert in einer Auflage von 350 Ex. Edition: Ugly Publishing, Richterswil. Druck: A. Uldry, Hinterkappelen

Originale, Grafiken, Kunstdrucke, Kunstpostkarten und Original-Serigraphien von H.R. Giger sind erhältlich bei: Ugly Publishing, Bahnhofstrasse 15, CH-8805 Richterswil (Telefon 01/784 68 06, Telex 53168 telag ch, att. Ueli Steinle)

Bücher von und über H.R. Giger

A Rh+, von H.R. Giger, 1971, Walter Zürcher Verlag, Gurtendorf
Passagen, von H.R. Giger, 1974, Bündner Kunsthaus, Chur
Katalog zur Ausstellung Giger by Sydow-Zirkwitz, Text Horst A. Glaser, 1976
H.R. Giger's Necronomicon I, Sphinx Verlag, Basel, 1977 und 1978, 3. Neuauflage Edition C, Zürich, 1984
Giger's Alien, Sphinx Verlag Basel, 1980
H.R. Giger N.Y. City, Sphinx Verlag, Basel, und Ugly Publishing, Richterswil, 1981
H.R. Giger, Retrospektive 1964–1984, ABC-Verlag, Zürich, 1984
H.R. Giger's Necronomicon II, Edition C, Zürich 1984



Edition C
Zürich

ISBN 3-85591-019-7